Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les deux mois.

47me Année. — 4e Série.

Tome XV (LIIe de la collection).

2me livraison. — Mars 1904.

L'Adoration des Bergers du musée de Dijon [1].

Il y a peu de mois, visitant pour la première fois le riche et instructif musée de Dijon, après un rapide coup d'œil général, où un examen plus attentif m'avait retenu auprès des œuvres principales réunies dans ce que l'on pourrait nommer le salon d'honneur, les tombes monumentales des ducs de Bourgogne, Philippe le Bon et Philippe le Hardi, les retables peints par Broederlam et sculptés par Jacques de Baerze, je me sentis attiré par un petit panneau, placé dans une salle voisine, dont se dégageait un charme singulier. Il m'était connu par des reproductions, mais des reproductions comme celles que nous offrons à nos lecteurs, hélas, sans couleur. J'y revins à plusieurs reprises, retenu par l'intérêt de la composition, l'harmonie particulière des tonalités, et la remarquable pondération qui existe entre les figures groupées au premier plan, les anges qui planent dans le ciel et ce ravissant paysage qui, sans distraire l'œil de la Scène biblique, lui donne au contraire quelque chose d'intime et de familier. Il semble que l'on ait parcouru ces chemins serpentant dans le lointain, bordés d'arbres à demi dépouillés le long des prés jaunis par l'automne, conduisant à d'anciennes cités, où apparaissent les églises et les tours surmontées de flèches ; on a vu déjà ces remparts baignés par une rivière bleue qui reflète le ciel ! Il me semblait même que dans les rêves de l'enfance, je m'étais associé à ces bergers adorant l'Enfant Jésus, et que j'avais entrevu alors ces groupes d'anges revêtus de couleurs chatoyantes, chantant le *Gloria in excelsis Deo !...*

Enfin, tout cet ensemble me parut si

1. Ce panneau est entré au musée de Dijon en 1841. Il a été acquis par le conservateur, à cette époque, M. Pivert de Saint-Mesmin. Il mesure 0m,47 sur 0m,70. Il a souffert, et on y voit des reprises, sensibles surtout dans le groupe d'anges chantant le *Gloria*. Nous devons les renseignements relatifs à l'acquisition et à l'état du tableau à M. Chabeuf, le savant président de la Société des sciences, arts et belles-lettres de Dijon.

attachant, qu'une reproduction, — si insuffisante qu'elle fût — serait agréable aux lecteurs de la Revue, et qu'à ce propos, il ne serait pas indifférent de leur faire connaître les études dont le panneau de Dijon a été l'objet des savants de notre temps, et ce que l'on sait sur le maître qui en est l'auteur.

L'Adoration des Bergers du musée de Dijon a été décrite et reproduite trois fois. Tout le monde est d'accord pour l'attribuer aujourd'hui au peintre désigné sous le nom de « Maître de Flémalle », grâce à une étude, bien approfondie, parue en 1898.

La *Gazette des Beaux-Arts* a donné un article accompagné d'une gravure sur ce tableau. L'auteur rapproche l'*Adoration des Bergers* d'une peinture murale représentant le même sujet, fort détériorée, qui existe à la boucherie aujourd'hui désaffectée de Gand. Il trouve de nombreuses analogies entre les deux peintures. Plus clairvoyant que d'autres archéologues, qui ont étudié le panneau de Dijon, il y a vu la figure du Père éternel que, jusqu'à présent, il a été seul à apercevoir [1]. Il juge au surplus cette peinture « la plus importante et la plus développée des œuvres du maître », ce qui est également inexact.

Une délicieuse héliogravure de ce tableau orne le beau livre de M. Gonse: *Les chefs-d'œuvres du Musée de France* [2]. Cette reproduction est accompagnée d'une notice écrite avec charme où l'auteur apprécie à sa haute valeur l'œuvre que je tiens à faire connaître à nos lecteurs. Dans l'attribution au Maître de Flémalle il se range sans hésiter à l'opinion de M. de Tschudi, qui a été le premier à en reconnaître le peintre.

M. de Tschudi, directeur des musées de Berlin, dans une étude très approfondie et pleine de recherches sur le Maître dit de Flémalle, — étude sur laquelle nous allons revenir — met le panneau de Dijon en très bonne place : il donne de cette composition une description à la fois si précise et si complète, que je ne crois pouvoir faire mieux que d'en essayer ici une traduction que je m'efforcerai de rendre la plus exacte possible.

***

« Sous une hutte de chaume, Marie, agenouillée, est en adoration devant l'Enfant. Elle est revêtue d'une robe et d'un manteau blancs, orlé d'or qui étend ses plis sur le sol. Le petit enfant malingre, presque décharné, est couché devant elle, reposant sur une auréole aux rayons d'or, comme sur un tapis. Joseph, agenouillé devant lui, contemple le nouveau né d'un air soucieux. D'une main il tient un cierge allumé dont il cherche, de l'autre main, à garantir la flamme. — Ce cierge signifie que la scène se passe la nuit, bien que l'on se trouve en plein jour, — comme cela se serait passé sur les tréteaux d'un théâtre Shakespearien. — Il ne pouvait, en effet, entrer dans l'esprit du peintre, l'ami des couleurs claires et de la joyeuse lumière, de vouloir rendre ici un effet de nuit. Dans la figure de Joseph on reconnaît immédiatement, le fabricant de souricières du triptyque de Mérode [1].

« Ses vêtements sont nuancés des couleurs les plus vigoureuses : manteau rouge doublé de vert avec capuchon bleu. Cette

1. « Enfin, *nous constatons*, dans la peinture de Dijon, comme dans celle de Gand, la présence de la Vieille Zelomé, la femme au turban, et l'introduction dans la peinture murale du Père Éternel, occupant dans l'œuvre de Dijon, une place moins apparente que dans la fresque ». *Gazette des Beaux-Arts*, Année 1900, tome vingt-troisième, p. 247.

2. Paris, Société française d'édition d'art, 1900. Article sur le Musée de Dijon, p. 104.

1. Dans le volet de droite du célèbre triptyque aujourd'hui disparu, saint Joseph est représenté devant son établi de menuisier, confectionnant des souricières.

harmonie des trois couleurs juxtaposées trouve un écho dans le trio d'anges, ainsi que dans le costume de la femme à droite. A la baie de la fenêtre on voit se presser trois bergers, et, dans l'expression de visage de ces rustiques, se peint un mélange de curiosité et de gaucherie respectueuse, où vraiment la nature semble prise sur le fait. En revanche, l'âne et le bœuf, à l'encontre des données traditionnelles, ne prennent aucune part à l'action. On aperçoit à travers la claire-voie disjointe, formant les parois de la chaumière et dont les lattes sont dégarnies de leur crépi, le ruminant mollement couché. L'animal est reproduit avec un remarquable esprit d'observation. Au-dessus de la hutte plane un groupe d'anges aux vêtements flottants, tenant des banderoles dont les plis forment de capricieuses évolutions.

« A ces figures typiques, traditionnelles de la nuit de Noël, viennent se joindre deux femmes, que l'on ne voit guère dans les tableaux qui la représentent, et qui apparaissent ici survenues en visiteuses étrangères. Toutes deux sont revêtues de riches atours; elles ont la tête couverte de coiffes volumineuses en forme de turban. Celle qui est vue du dos est revêtue d'un manteau gris dont la doublure est ornée d'un diaprage or, de style oriental. Les banderoles qui les entourent, nous font connaître quelles sont ces dames. Au premier plan est agenouillée Zelomé, la sage-femme, appelée, — suivant les évangiles apocryphes, — par Joseph dans un moment d'anxiété et d'angoisse. Elle s'est tournée vers sa compagne avec les mots « virgo peperit filium ». Celle-ci, qui avait été incrédule, lui donne la réponse : « Credam quum probavero ». Ce n'est que par une constatation personnelle qu'elle a été obligée de croire au prodige. Mais aussitôt le châtiment céleste a puni le doute coupable. La main droite desséchée, que douloureusement elle montre, ne sera guérie que par le contact avec l'Enfant divin. Son visage exprime une grande peine; de la main gauche elle a relevé l'ample manche du bras droit, montrant la main privée de vie à sa compagne dont l'effroi à la vue du prodige, est manifeste. Mais déjà au-dessus des deux femmes plane un ange, tenant d'une main un phylactère dont le texte indique le remède « Tange puerum et sanaberis » et de l'autre un linge, allusion à la vertu des langes de l'Enfant, dont l'attouchement suffira à ramener la vie dans le membre frappé de paralysie.

« Le groupe des deux sages-femmes ne met pas médiocrement en valeur, le talent caractéristique du peintre. Il représente ici un thème rarement traité dans l'art du moyen âge, et, s'il recourt aux textes inscrits, sur les banderoles, ce n'est pas par impuissance ou maladresse. Il est maître consommé dans l'art d'exprimer les sentiments par les gestes. Ne devait-il pas, à cet égard, se sentir bien sûr de son fait pour oser, sans les ressources de l'expression du visage, accuser, par le mouvement d'une figure entièrement vue du dos, le saisissement de l'âme ? Le maître sait donner au geste des mains une éloquence particulière. Ainsi dans les deux femmes les mains aux doigts effilés, aux articulations si délicates ont à dire le mot décisif, — le dernier mot : et elles le font avec une précision qui ne laisse pas de place au doute.

« Le paysage dans ce panneau est l'un des principaux charmes de l'ensemble. C'est le paysage le plus achevé, le plus beau dans tout l'œuvre du maître : il nous transporte en pleine campagne par un jour ensoleillé de la fin de l'automne ; les saules au bord du chemin sont émondés, les arbres dépouillés et les prés ont pris les teintes fauves

d'un brun jaunâtre. Ces trois promeneurs que l'on aperçoit dans un sentier, les arbres, les buissons, projettent des ombres allongées, et des nuages bleus au loin flottent à l'horizon. Deux routes passent sur les ondulations des collines qui caractérisent le pays. Auprès d'une de ces élévations on voit un édifice qui semble un couvent, plus loin une hôtellerie ; puis le chemin passe sur un pont-levis qui conduit à la ville entourée de murs et dominée par un château fort. Au dernier plan, à gauche, s'étagent des rochers à crête aiguë ; entre leurs anfractuosités apparaît l'étoile qui projette ses rayons d'or sur la chaumière du premier plan.

« J'ai dit que ce paysage était le plus beau du maître : c'est aussi l'un des plus remarquables dans tout le domaine de l'ancienne peinture néerlandaise. Si je ne me trompe, il y a là un premier essai d'accentuer, par le caractère du paysage, celui de la scène représentée par les figures.

« Le peintre n'a osé encore aborder un paysage d'hiver. Cette tentative sera réservée au XVIe siècle. Mais ici, nous voyons pour la première fois la nature dépouillée de sa robe estivale, pour laquelle jusque-là, les maîtres flamands ont réservé les trésors de leur chatoyante palette. Avec les arbres qui projettent sur la clarté du ciel leurs branches dénudées, avec l'herbe desséchée des prairies roussies, l'art a conquis un domaine inconnu du monde visible : ce paysage se distingue encore par un autre point de la plupart des essais tentés à la même époque, dans l'imitation de la nature. On y voit clairement que ce sont les rayons du soleil qui éclairent la contrée ; mieux encore, ce ne peut être que le soleil automnal, déjà descendu à l'horizon. Auparavant, et en même temps que ce maître, les peintres ont imaginé des paysages éclairés par le soleil ; mais ils ne parvenaient qu'à évoquer l'illusion d'une lumière uniforme et pâle. Le Maître de Flémalle a compris qu'il ne s'agissait pas seulement de peindre les objets en pleine lumière, mais que ces objets devaient encore projeter une ombre. Si l'on se souvient avec quelle minutie naïve, presque enfantine, il s'attache, dans les scènes d'intérieur, à faire correspondre les ombres des objets éclairés aux différents foyers de lumière auxquels ils doivent leur relief, on ne s'étonnera pas de ses tentatives d'accuser aussi les ombres portées des objets qui se trouvent en plein air. Sous ce rapport il n'est peut-être pas un novateur, mais il est le peintre le plus logique, le plus conséquent avec lui-même.

« Dans les peintures de Jean Van Eyck on peut voir les pignons des maisons à toits aigus, les hommes projeter sur les places publiques et les marchés vivement éclairés par le soleil, des ombres à bords arrêtés. Mais dans ses paysages, c'est à peine si l'on trouve une indication de cet effet particulier de la lumière. La plupart des peintres néerlandais lui sont encore inférieurs à cet égard. Il est bien remarquable qu'il en soit de même dans les œuvres de Hugo Van der Goes, qui, dans le beau paysage d'hiver du retable Portinari, a cependant, en ce qui concerne la différence des saisons, suivi la voie ouverte par le Maître de Flémalle [1] ».

***

Après avoir suivi avec toute l'exactitude possible le savant archéologue allemand dans sa description du tableau de Dijon, il est peut-être utile de le suivre encore dans l'étude très étendue qu'il consacre au maître, étude trop peu connue en France, parce qu'elle est écrite dans une langue étrangère.

1. *Jahrbuch der Königlich: Preussische Kunstsammlungen, neunzehnter Band*, 1898, Heft I und II.

C'est M. de Tschudi, qui le premier a baptisé du nom de « Maître de Flémalle » le peintre mystérieux désigné jusqu'alors du nom de Maître de Mérode.

Ce dernier nom venait d'un très remarquable triptyque, représentant l'Annonciation au panneau central ; le volet de droite montrait saint Joseph, fabriquant des souricières, et sur les volets de gauche, on voyait le portrait du donateur et de la donatrice.

Cette peinture se trouvait à l'hôtel de Mme la comtesse de Mérode, où, il y a un certain nombre d'années, quelques archéologues ont pu la voir et l'étudier. Elle fut considérée alors comme une œuvre type, pouvant servir de criterium aux recherches à faire sur un maître de premier ordre, et comme point de comparaison aux peintures que l'on pourrait lui attribuer.

Mais bientôt, le triptyque ne fut plus accessible. On ignore ce qu'il est devenu ; on sait seulement qu'il a été copié à une date récente et c'est d'après une photographie faite sur une copie moderne que M. de Tschudi a fait exécuter la reproduction qu'il donne en tête de la monographie qui sert de base à notre étude.

Cependant les remarques et annotations faites sur le triptyque de Bruxelles n'avaient pas été perdues. Elles ont servi à identifier et à reconnaître comme œuvres du même maître une série de quatre panneaux d'un polyptyque de haute valeur qui se trouvent actuellement au musée Staedel de Francfort. Ces panneaux ont été acquis pour ce musée en 1849 à J. Van Houten d'Aix-la-Chapelle, et proviennent, d'après l'auteur, de l'abbaye cistercienne de Flémalle, près de Liége.

Il convient ici de redresser une légère erreur ; il n'y a jamais eu d'abbaye cistercienne à Flémalle, ni dans les environs. Mais il y a existé une communauté de dames nobles, La Paix-Dieu, et une commanderie de chevaliers de Malte.

Le retable était une œuvre de dimensions monumentales, d'un mérite de premier ordre, comme en témoignent les fragments de Francfort : il peut avoir orné la chapelle d'une de ces communautés. M. de Tschudi suppose que « l'abbaye » aurait été supprimée à la Révolution française. En dehors de cette hypothèse, nous ne possédons pas de renseignements historiques sur l'ensemble du retable et sur les circonstances dans lesquelles les panneaux ont été dispersés. Leur origine aura probablement été renseignée par le vendeur, J. Van Houten.

A partir de la disparition du retable de Mérode, ce sont les panneaux de Francfort qui ont été considérés et étudiés comme des œuvres types. Ils représentent la Ste Vierge debout allaitant l'Enfant Jésus, Ste Véronique, une Trinité et le fragment d'une Crucifixion; le bon Larron avec S. Longin et un soldat. Les figures sont à peu près de grandeur naturelle.

C'est en raison de leur origine que M. de Tschudi a proposé de débaptiser le mystérieux maître de Mérode et de l'appeler désormais le « Maître de Flémalle ». L'opinion du savant allemand a prévalu ; cependant, en proposant ce nom nouveau, il émit le vœu de voir celui-ci remplacé bientôt par le nom véritable du grand artiste, dont, au cours du travail que nous analysons, il poursuit l'étude avec une science et une sagacité remarquable.

Ce vœu est probablement sur le point d'être réalisé.

*
* *

Ce serait encore à l'Exposition des anciens maîtres flamands de Bruges que l'on devrait cette conquête sur l'obscurité qui

enveloppe tant de questions intéressantes que soulève l'histoire de l'ancienne peinture flamande.

Par son catalogue critique de cette exposition, M. le professeur Hulin de l'Université de Gand, s'est révélé observateur perspicace autant que judicieux, et dans une étude bien raisonnée, appuyée de dates précises et de rapprochements de faits bien établis, il a cherché à identifier le Maître de Flémalle avec le peintre Jacques Daret de Tournai, l'élève de Robert Campin.

La place nous fait défaut pour suivre de point en point les déductions du savant professeur de Gand, mais quelques remarques sont à noter :

Dans l'étude des peintres flamands du XVe siècle et du rang qu'il convient d'assigner à chacun d'eux, après les frères Van Eyck et Rogier Van der Weyden, il n'existe pas de peintre dont le génie soit à la hauteur du Maître de Flémalle.

A la même époque, Jacques Daret était le plus considérable des peintres et le plus en vue de tous ceux dont les archives ont conservé le nom.

Les comptes des ducs de Bourgogne en font foi. A deux reprises il est fait appel à tous les peintres du pays: au banquet de Lille, 17 février 1453, Jacques Daret apporte le concours de son travail, et son salaire est plus élevé que celui de tous ses confrères. En 1468, aux fêtes des noces de Charles le Téméraire avec Marguerite d'York, où un très grand nombre de peintres de mérite sont appelés à venir peindre les décorations, Jacques Daret a la direction des travaux, avec une rémunération supérieure. Ce peintre n'eut pas une influence purement locale. Son renom s'étendit au loin, et on retrouve sa trace à Saint-Omer, à Anvers, à Arras.

Le style et le talent du Maître de Flémalle offrent des affinités remarquables avec le style et les mérites de Rogier de la Pasture, Rogier Van der Weyden.

Jacques Daret fut condisciple de Rogier à l'atelier de Robert Campin ; Rogier Van der Weyden y commence son apprentissage le 5 mars 1426, Jacques Daret entre au même atelier le 12 avril 1427. Van der Weyden est reçu franc-maître le 1er août 1432. Jacques Daret est élevé à la même dignité le 18 octobre 1432.

Jacques Daret a eu une carrière longue et productive.

L'œuvre du Maître de Flémalle, telle qu'elle est établie par M. de Tschudi est très considérable. C'est à tel point qu'il constate comme chose bien remarquable que le nombre des œuvres qu'on peut attribuer à ce peintre, au moyen de considérations bien fondées, atteint et même surpasse, ceux des maîtres les plus féconds parmi ses contemporains. M. Hulin émet encore d'autres arguments en faveur de sa thèse qui paraît si bien établie que M. Weale, dans le catalogue officiel de Bruges, s'est rallié à ses conclusions et voit dans le Maître de Flémalle et Jacques Daret, un même peintre.

***

Il y a donc tout lieu de croire que M. Hulin se trouve sur une bonne piste. Le moindre petit renseignement chronologique trouvé par quelque travailleur heureux, pourra dans un avenir peut-être prochain assurer à Jacques Daret l'auréole qui depuis peu d'années s'est formée autour du Maître de Flémalle.

***

Mais en attendant cette éventualité probable, nous allons suivre l'étude de M. de Tschudi pour reconstituer l'œuvre du maître.

Cette étude est le fruit d'un long et persévérant travail poursuivi dans tous les

musées et collections de l'Europe. L'archéologue allemand ne s'est pas attaché exclusivement aux tableaux, œuvres incontestables du peintre, il fait connaître aussi les anciens dessins et croquis faits d'après ceux-ci, les copies anciennes et les compositions ou fragments de composition inspirés par le maître, de même qu'il recherche aussi les motifs et figures antérieures dont le maître à son tour s'est inspiré. C'est grâce à ces recherches et aux comparaisons établies entre tout ce que l'on connaissait du Maître de Flémalle, qu'il a pu lui restituer le tableau de Dijon, avec une conviction et une sûreté qui n'a pas suscité de contradiction.

Ceci dit, nous continuons l'inventaire des œuvres du maître. Nous avons déjà cité les panneaux de Francfort.

1. La Sainte Vierge allaitant l'Enfant Jésus, figure presque de grandeur naturelle.

2. Sainte Véronique, panneau de la même suite.

3. Dieu le Père, debout, soutenant son divin Fils mourant, au-dessus duquel plane la colombe, peint en grisaille; cette peinture paraît avoir fait partie du même ensemble, mais à l'extérieur des volets ; le panneau, très mince, semble avoir été scié en deux.

4. Fragment d'une Crucifixion, représentant le bon Larron sur la croix. En dessous, saint Longin et un soldat.

Un ancienne copie du triptyque dont ce fragment faisait partie, appartient aujourd'hui au musée du *Royal Institution* de Liverpool. Il a figuré à l'Exposition des anciens maîtres flamands à Bruges.

Ces quatre fragments d'un polyptyque peint sur panneaux en bois de chêne d'une hauteur de 1,44 sur 0,53, formaient un retable considérable, une œuvre monumentale ; l'auteur fait remarquer avec beaucoup de raison que, au point de vue de son importance l'œuvre devait être rangée bien près du polyptyque des Frères Van Eyck de Gand.

Au musée du Prado à Madrid.

Deux volets d'un retable dont la partie centrale est perdue.

Le volet de gauche représente le donateur à genoux, sous la protection de saint Jean-Baptiste. Une inscription au bas de ce volet fait connaître que, l'an 1438, Henri de Wert, magistre à Cologne, fit peindre ce triptyque. Henri de Wert est un personnage bien connu, de l'Ordre des Frères-Mineurs ; il était maître en renom professant à l'Université de Cologne, où il est décédé en 1461. L'autre volet représente sainte Barbe, lisant. Charmante jeune fille, aux cheveux ondulés et dénoués tombant sur les épaules, assise sur un banc gothique au milieu d'un intérieur dont le peintre met tous les détails en relief, comme il aime à le faire. Derrière la liseuse, une bûche flambe dans la cheminée, tandis que dans le paysage visible par la fenêtre ouverte, on voit construire la tour qui servira de prison et d'emblème à la sainte.

Le musée du Prado possède encore deux panneaux moins importants du même peintre ; l'un représente la Salutation angélique et l'autre les Épousailles de la sainte Vierge. Le catalogue du musée les attribue à Rogier Van der Weyden.

La Galerie nationale de Londres.

La Mort de la sainte Vierge (indiqué dans le catalogue comme « École allemande »), et sous un même N° un : Portrait d'homme inconnu et de sa femme.

Appartenant à des collections particulières.

La Vierge et l'Enfant Jésus (connu sous le nom de Léon Somzée) a figuré à l'expo-

sition de Bruges, et admis par tous les connaisseurs, comme œuvre d'une authenticité incontestable (1).

A la Galerie royale de Berlin.

Le Crucifiement, œuvre très importante (H. 0m,77, L. 0m,47), a été peint primitivement sur fond d'or. Le paysage et le ciel sont l'œuvre d'un peintre du XVIe siècle, qui à la création du maître a voulu ajouter un élément dramatique qui n'était pas dans sa pensée. Celle-ci a été manifestement influencée par une peinture de Rogier Van der Weyden qui se trouve au musée de Vienne.

Portrait d'homme.

Galerie de l'Ermitage à St-Pétersbourg.

Deux petits panneaux dont l'un, une Sainte Trinité, offre beaucoup d'analogie par la conception du sujet, avec la grisaille de Francfort, et un tableau de grande dimension conservé au musée communal de Louvain, et l'autre, une Vierge occupée à la toilette de l'Enfant Jésus. M. de Tschudi donne une interprétation assez étrange, et dont il semble n'être pas bien sûr, au geste de la jeune mère qui étend la main droite vers le foyer allumé près d'elle. Dans cette main il ne voit rien moins que l'intention d'administrer une — correction maternelle à l'Enfant étendu sur ses genoux — et dont la pose et l'absence de costume semble justifier une interprétation, qui n'est certainement pas puisée dans le récit des Évangiles... Nous allons y revenir.

Musée de l'Hôtel de Ville à Louvain.

Dans cette collection dont la célébrité n'est pas européenne, l'auteur a découvert un panneau important par ses dimensions, et qu'il croit pouvoir attribuer au maître qu'il étudie. Le panneau, placé assez haut et mal éclairé, mesure à peu près un mètre de large sur 1,40 de hauteur.

C'est la reprise du thème traité dans l'un des fragments de Francfort, et dans le tableau du musée de l'Ermitage : une Sainte Trinité. Dieu le Père, tenant devant lui son divin Fils, dont les reins sont revêtus d'un linge blanc. Le groupe est entouré de quatre anges.

La composition semble avoir été peinte sur fond d'or, mais elle a souffert de notables retouches, qui ont probablement fait disparaître la colombe, complément de l'idée du maître. C'est un fait à vérifier.

Musée de Bruxelles.

Il possède d'abord une copie du tableau de Louvain qui date du XVIe siècle. On trouva également dans cette collection deux portraits du seigneur A la Truye et de sa femme que M. de Tschudi, cette fois avec quelque hésitation, croit pouvoir attribuer au maître.

L'étude poursuivie avec tant de science à laquelle nous venons de faire de si larges emprunts, contient pour un maître encore inconnu il y a un quart de siècle, l'inventaire d'un nombre très respectable de peintures parmi lesquelles il y en a plusieurs de premier mérite. N'oublions pas cependant que le travail de M. de Tschudi remonte à l'année 1898, qu'il a servi de point de départ aux recherches faites depuis, et enfin que les jugements de l'auteur ont servi de criterium aux découvertes, faites depuis. A notre connaissance celles-ci sont peu nombreuses.

A l'exposition de Bruges a figuré un joli tableau appartenant à Sir Fréderik Cook de Richmond, attribué au même maître, à juste titre, ce me semble. Dans son catalogue M. Weale le décrit de la manière suivante :

1. A été vendu à la firme Thomas Agneco and Sons, de Londres.

E. Kühler, H. Gladbach.

L'adoration des Bergers.
(Musée de Dijon.)

Digitized by the Internet Archive
in 2024

https://archive.org/details/revue-de-art-chretien_1904-03_47

« 24. La Sainte Vierge se préparant à faire la toilette de l'Enfant Jésus. Marie, vue de face, assise auprès d'un foyer, tient sur ses genoux le petit Jésus en chemise de toile diaphane, couché sur sa poitrine. L'Enfant tourne la tête vers sa Mère, qui chauffe sa main droite. A gauche, au deuxième plan, trois anges chantent en suivant la notation d'un livre qu'ils tiennent devant eux. A droite, un quatrième ange apporte une casserole en terre rouge et une cuiller. Bois : H. $0^m,82$. L. $0^m,56$. »

Le catalogue ajoute : Un panneau analogue mais avec des variantes dans les accessoires se trouve au musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg.

Ces variantes sont notables, puisque les quatre anges qui développent la composition ne s'y trouvent pas. La présence des anges infirme d'ailleurs l'interprétation donnée au panneau de l'Ermitage.

Il est vrai que M. Hulin n'accepte pas l'attribution. Il n'y voit qu'une peinture de l'École de Flandre de la fin du XVe siècle. (Variante d'après le Maître de Flémalle). L'original, ajoute-t-il, se trouve au musée de l'Ermitage, et, suivant en cela une remarque de M. de Tschudi, il rappelle que la composition a été utilisée par J. Patinier, dans son tableau du musée de Berlin.

Dans le volume de M. Gonse que nous avons eu l'occasion de citer à propos du tableau de Dijon, l'auteur nous fait connaître par une excellente héliogravure une œuvre du maître conservée au musée d'Aix et qui ne laisse pas de doute sur son authenticité.

La composition est divisée en deux zones : La Sainte Vierge apparaît dans la région supérieure, sur un banc gothique largement drapé, tenant de la main gauche l'Enfant Jésus complètement nu. Elle a la tête entourée d'un double rayonnement d'or, et un cercle de nuages multicolores forme une large auréole autour du groupe.

En dessous, dans la région terrestre, se trouvent trois figures. Au centre, un religieux dominicain est à genoux en prière. C'est un abbé, car il a déposé sa mitre à ses pieds. De chaque côté on voit un Saint assis, formant pour ainsi dire la transition entre le ciel où paraît la Reine du ciel avec le divin Enfant et la terre où prie le religieux. L'un est saint Pierre revêtu des insignes de la papauté et tenant de la main gauche les deux clefs, symbole de son pouvoir de lier et délier. A droite, un évêque, revêtu d'une chape en brocart d'or, ayant sur les genoux un livre qu'il semble méditer. C'est probablement saint Augustin. Il tient à la main droite un objet dont la reproduction ne nous permet pas de reconnaître la nature : c'est peut-être un cœur. Un délicieux paysage, où entre les ondulations des collines on voit au loin une ville hérissée de tours et de flèches et dont l'accès est gardé par des portes et des ponts-levis, se déroule à l'horizon et complète l'ensemble de la composition.

* * *

Après avoir énuméré les différentes peintures attribuées, à juste titre probablement, au maître que nous venons d'étudier, il est peut-être utile de marquer brièvement les caractères qui lui sont particuliers.

Dans son *Catalogue critique*, M. Hulin constate que l'art du Maître de Flémalle est essentiellement *narratif*, et que son naturalisme en est la conséquence. Il y a beaucoup de vérité dans cette remarque, et, sans nous écarter de l'étude du panneau de Dijon, nous voyons que c'est un peintre fasciné pour ainsi dire par la nature, à laquelle ses études lui ont révélé des aspects nouveaux.

BOOK LIBRARY PACIFIC SCHOOL OF RELIGION

Il ne lui reste plus rien presque du hiératisme et de la solennité de la peinture monumentale. Chacun de ses panneaux est un microcosme dans lequel il reflète, souvent d'une manière charmante, une scène du siècle où il vit. Il s'affranchit aussi, trop peut-être, des textes bibliques, dans les scènes des évangiles que retrace son pinceau. Il met une sorte de prédilection à représenter l'Enfant Jésus complètement nu, même dans l'Adoration des bergers, où ceux-ci, suivant le texte évangélique, ont trouvé l'enfant enveloppé de langes et couché dans une crèche.

En revanche, il dépouille la Vierge Marie, d'une manière trop sensible, des caractères de la maternité. Renonçant souvent au voile, on la voit les épaules inondées d'une chevelure ondoyante et abondante.

Son type de la Vierge-Mère n'est d'ailleurs pas fixe. Charmant dans les panneaux de Dijon et d'Avignon, il est remarquablement lourd et banal dans le tableau, si remarquable, d'ailleurs, dit de « Somzée » et d'une grande mélancolie dans l'un des panneaux de Francfort.

Notons, d'autre part, que, moins avancé que les frères Van Eyck, le maître a peint encore sur des fonds d'or, ou diaprés de dessins empruntés à des tissus précieux. Mais dans les peintures où il place les saints et les saintes, dans un intérieur du XVe siècle avec tout le détail du mobilier et des accessoires de son temps, avec une fenêtre ouverte sur un lointain paysage, il est souvent par l'acuité des détails et le jeu des lumières et des ombres, d'une vérité et d'un charme inexprimables.

Jules Helbig.

Monographie de l'ancienne cathedrale de Cambrai :

son histoire ; ses richesses artistiques ; sa description, par l'abbé A. Pastoors.

CHAPITRE PREMIER.

Constructions successives, 525-1148.

L'ÉGLISE de Cambrai, dédiée à la Mère de Dieu, était annexée à un monastère, et était ainsi, tout à la fois, cathédrale et abbatiale. Édifiée par S. Vaast, vers 525, elle s'élevait entre la colline et le premier bras de l'Escaut, sur les ruines d'une immense construction romaine. Elle fut incendiée par les Normands, le 28 décembre 881.

L'évêque Dodilon la rebâtit et la consacra le 1er août 890. Ce prélat donna à l'autel principal une riche table d'argent et ajouta à cette magnifique offrande plusieurs vases de métal et des ornements sacerdotaux. Menacée d'une ruine totale par les Hongrois qui venaient de faire irruption dans les campagnes fertiles de la Flandre, l'église fut sauvée de l'incendie par un ecclésiastique appelé Séralde, en 953 : mais la partie occidentale de l'édifice avait été tellement endommagée, que l'évêque Engrand en dut entreprendre le rétablissement. L'œuvre fut achevée par son successeur, Rotard II, qui fit la dédicace du temple le 1er août 990.

Trente ans après, une nouvelle restauration s'imposait. L'évêque Gérard Ier de Florines décida d'entreprendre une reconstruction complète. Il se plut à reconnaître l'intervention du Ciel en faveur de son œuvre, dans la découverte de deux carrières de pierres, aux terroirs de Lesdain et de Noyelles ; découverte qui eut lieu au temps où l'évêque décidait que la pierre remplacerait le bois dans la construction du nouveau sanctuaire. Les travaux furent poursuivis avec tant d'activité que la dédicace se put célébrer dix ans après, 18 d'octobre 1030. La solennité fut remarquable. Toutes les reliques que possédaient les abbayes et les principales églises du diocèse furent apportées triomphalement dans la ville épiscopale. La foule qui accourut des provinces limitrophes fut si considérable, que la ville n'en put contenir qu'une partie. Le reste se vit obligé de demeurer dans les faubourgs, et même, d'établir des tentes dans la campagne.

Sous le pontificat du Bienheureux Liébert, un nouvel incendie dévasta la cathédrale. Le peuple de Cambrai concourut admirablement à sa réédification; le successeur de Liébert, Gérard II, procéda à la consécration de l'édifice sacré, le 21 décembre 1079. Il dédia en même temps la chapelle paroissiale St-Gengould [1], récemment fondée par le chanoine Hugues, doyen du chapitre, et qui se trouvait entre la cathédrale et la maison de l'évêque.

En 1148, un incendie, qui prit les proportions d'un malheur public, désola la partie la plus importante de la ville, le château de Cambrai ; c'est-à-dire, la cité primitive, qui comprenait : la cathédrale, le palais épiscopal, l'abbaye de St-Aubert, l'église Ste-Croix, l'hôpital St-Julien, ainsi que les habitations des notables. Tout fut la proie des flammes ; l'incendie dura deux jours.

1. L'évêque Gérard I avait levé les corps des saints Gengoult ou Gondulphe et Monulphe à Maestricht, à la prière de l'évêque Nithard, août 1039.

CHAPITRE DEUXIÈME.

L'œuvre définitive, 1200-1796.

NICOLAS de Chièvres, qui régissait le diocèse, conçut le projet de reconstruction de sa cathédrale sur un plan nouveau et dans de plus grandes proportions. Il fit appel à la munificence des rois et des seigneurs, à la générosité des chapitres et des abbayes, à la piété du peuple: il jeta les fondements de la nouvelle église sur l'emplacement de la précédente. Vers la fin du siècle (XIIe), moins de cinquante ans après l'incendie, la partie romane de l'édifice était terminée. C'était: le portail flanqué de tourelles en saillie qui s'élevaient à peu près jusqu'à la plate-forme d'où s'élançait la flèche, surmontée d'un ange de bronze, sonnant de la trompette. Elle reçut, dans la suite, une ornementation ogivale. — C'étaient ensuite, la nef principale avec ses bas-côtés, dans l'un desquels la chapelle de St-Gengould avait été englobée; enfin, le transept, arrondi à ses extrémités, comme celui des cathédrales de Tournai et de Noyon.

La construction du chœur, avec la couronne de chapelles, fut commencée sous l'épiscopat de Godefroy de Fontaines (1220-1237). C'est le chef-d'œuvre de Maître Villart d'Honnecourt, qui avait déjà bâti l'admirable abbaye de Vaucelles, près Cambrai.

En 1463, une croix en fer, œuvre de Jean Caudrelier, de Tournai, fut posée au sommet de la flèche. Quelques années après (en 1472), le chanoine Jean de Rosut se rendit à Rome pour solliciter l'obtention d'indulgences et de faveurs spirituelles à l'occasion de la consécration de l'église élevée à la gloire de la « bénie mère de Dieu et de monseigneur S. Jean-Baptiste. » Jean de Bourgogne était à la tête du diocèse. Mais ce prélat préférait le séjour de Bruxelles à la résidence dans sa ville épiscopale. Le chapitre s'adressa donc à l'évêque d'Arras, Pierre de Rachicourt, qui vint consacrer la cathédrale, le 5 juillet 1472. La cérémonie, commencée à trois heures du matin, ne finit qu'à midi. Un clergé innombrable remplissait le chœur, une foule immense, venue de tous les points du diocèse, remplissait les nefs et débordait jusque sur le parvis et dans la cour de la maison épiscopale. Chaque année, le dimanche qui suit le 5 juillet, le clergé et le peuple chrétien célébraient l'anniversaire de la prise de possession par Dieu de cet admirable sanctuaire.

I. Description de l'extérieur de la cathédrale.

Jean Molinet, dans sa chronique, range la cathédrale de Cambrai parmi les plus belles. « Notez, dit-il, que pour avoir une Église parfaite, il faudrait la nef de N.-D. de Cambrai et son embellissement d'épitaphes, la croisée [1] de N.-D. de Valenciennes et le dôme et le clocher de N.-D. d'Anvers. » Elle était, en effet, la rivale d'Amiens et la merveille des Pays-Bas.

Bâtie en forme de croix latine, le chevet dirigé vers l'Orient, l'église présentait une masse imposante, dans laquelle s'harmonisaient les hardiesses de l'art ogival avec la gravité du style roman. Le chœur et les chapelles absidales de la cathédrale de Reims, qui sont aussi de la première époque du style ogival, nous donnent une représentation exacte de notre antique église. La nef, les bas-côtés et le transept, plus anciens d'un siècle, avec leurs baies à plein cintre, complètent le monument.

Au point d'intersection de la nef princi-

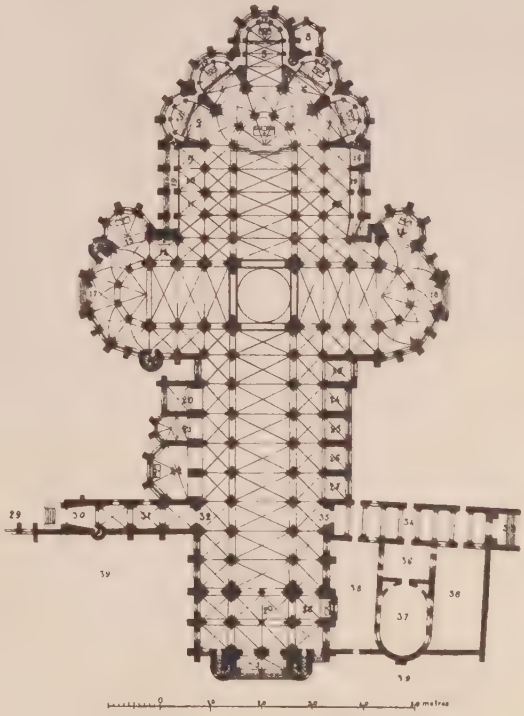
1. *Croisée* est ici synonyme de *transept*.

pale et du transept s'élevait un dôme haut de cinquante mètres, percé dans chacune de ses quatre faces de deux fenêtres prenant jour au-dessus des toits. Aux angles, il y avait quatre tourelles en encorbellement, dont le toit était revêtu de plomb doré: «des heuses (1) de plomb doré. »

A l'extrémité de la nef, au rond-point, vers l'abside, il y avait un ange de cuivre qui, au moyen d'un mécanisme, tournait sur lui-même en suivant le cours du soleil.

Le porche, ou grand portail, porte la date de son érection, XIe siècle. Dans son rapport à la Société celtique, en 1806, Alexandre Lenoir en fait la description : « Ce porche est composé de quatorze figures de sept pieds de proportion, en pierre blanche du pays, laquelle imite le marbre blanc : les statues représentent les Pères de l'Église, les saints prophètes... que l'on a caractérisés par un livre qu'ils tiennent d'une main et par un rouleau sur lequel leurs noms sont inscrits en lettres rouges rehaussées d'or. Plusieurs bas-reliefs, dont l'un plus grand que les autres, représentent sous une forme gigantesque Jésus-Christ et la Ste Vierge entourés d'anges ; des ornements riches, des frises bien développées et des détails d'un grand caractère, enfin la statue colossale de S. Christophe portant l'Enfant Jésus, composent un admirable ensemble de décoration extérieure. »

Les deux tourelles en saillie donnent de la sveltesse à la tour massive qui supporte la flèche. Toute en pierre grise, percée, découpée à jour comme un ouvrage en dentelle, elle dominait la contrée et portait, jusque dans les nues, la triomphante image de la Croix du Rédempteur. On comptait trois cents pieds — 96m,36 — depuis le



sol jusqu'au pied de la croix : la hauteur totale était de 107 mètres.

La porte qui donnait accès dans le temple, sculptée en bois de chêne, existe encore, disait en 1806, Alexandre Lenoir, dans le rapport déjà cité : « Elle représente un zodiaque complet, par la réunion assez singulière d'allégories païennes et chrétiennes. » En effet, douze compartiments dans lesquels sont représentés les travaux d'Hercule et les quatre évangélistes, avec leurs emblèmes, occupaient la surface de cette porte fameuse.

1. Que faut-il entendre par le mot *Heuse* ou *Heuze* ? — Sommet, toit, ce semble, et non pas « girouette », comme on le croit d'ordinaire. En effet : l'adjectif haus signifie haut, élevé, éminent. *(Etymologies Patoises-Escalier)* En Cambrésis, heuche-mi, heuche-le signifie : lève-moi, lève-le.

— Nous croyons que le mot *heuse* a bien, comme on le croit d'ordinaire, le sens d'*épi* (ornement terminal d'un pignon ou du poinçon d'un toit, d'une lucarne.) On en trouvera la preuve plus loin. L'étymologie ci-dessus est du reste bien d'accord avec cette version.

(N. de la R.)

Outre ce portail, ou porche principal, qui s'ouvrait dans la cour d'honneur du palais épiscopal, la cathédrale présentait quatre autres entrées, peut-être cinq. Il s'en trouvait une à chaque extrémité du transept : celle qui débouchait sur la place N.-D. en face de St-Aubert, s'appelait : le portail St-Jean, et quelquefois N.-D. des Fiertes. L'entrée opposée, et qui regardait la collégiale de Ste-Croix, était appelée : portail St-Étienne, et, à partir du XIIe siècle, portail de l'Horloge, parfois encore : portail des Enfants de chœur. Une troisième entrée se trouvait à peu près en face de la rue St-Jérôme, c'est-à-dire, proche de la galerie qui conduisait au palais. A l'opposite, à l'extrémité de la galerie qui conduisait à la salle du chapitre, il y avait le portail de Ste-Croix. Certains plans placent une cinquième entrée entre le transept (portail de l'Horloge) et la troisième chapelle absidale, celle consacrée à S. Géry et à S. Laurent.

II. Intérieur de la cathédrale.

La nef romane, aux arceaux en plein cintre reposant sur des piliers trapus, se composait de onze travées. Longue de $64^{m},20$, large de 38 m. environ, y compris les bas-côtés ayant chacun 11 mètres, elle avait $32^{m},15$ d'élévation.

Le chœur ogival, séparé de la nef par un jubé, mesurait en hauteur $41^{m},19$, soit $1^{m},85$ de moins que celui de la cathédrale d'Amiens, qui date de la même époque. Il avait $28^{m},89$ de profondeur. En ajoutant la largeur du déambulatoire et la chapelle absidale de la Ste-Trinité, soit $33^{m},31$; de l'entrée du chœur au chevet de l'église, il y avait $62^{m},20$; du chevet au porche, $126^{m},20$, d'un portail du transept à l'autre, on comptait $72^{m},30$. La longueur totale de l'édifice était, d'après le plan de A. Boileux, de 128 mètres environ. D'après le plan de M. Pinte : longueur, $131^{m},50$; hauteur, de la nef, $32^{m},15$; largeur, $72^{m},30$; flèche, 107 mètres. Plus vaste que la cathédrale de Tournai, presque aussi élevée que la cathédrale d'Amiens, N.-D. de Cambrai avait quelque chose de la majesté de celle de Reims, et passait à juste titre pour la merveille des Pays-Bas (1).

A l'entrée du chœur se dressait le jubé. Nous ne savons rien du jubé primitif. Celui qui a pris rang parmi les monuments remarquables du XVIe siècle avait été fait des deniers de l'évêque Henry de Berghes. Composé de marbre noir, dans lequel des statues et des bas-reliefs d'albâtre et de cuivre scintillaient d'un vif éclat, il était surmonté d'un immense crucifix en bronze, accosté des statues en marbre blanc de la Ste Vierge et de S. Jean, autour desquelles de nombreux chandeliers de bronze étaient disposés. Des cierges y brûlaient continuellement.

C'était au jubé que se chantaient l'épître, l'évangile et certaines parties de l'office canonial aux fêtes solennelles ; on y proclamait les publications importantes. Publier au Trin, disait-on ; probablement à cause de la triple entrée, des trois portiques dont se composait le monument, qui comprenait non seulement la clôture du chœur, mais encore le déambulatoire ou abside.

Le chœur était orné de verrières représentant les douze apôtres : c'était un don de la comtesse Jeanne, fille de Baudouin de Hainaut, fait en 1196. A la voûte étaient suspendus les drapeaux pris par Charles VI,

1. Julien de Ligne, vicaire de la cathédrale, ✠ 1615, donne les dimensions suivantes : longueur de la nef, 185 pieds ; longueur du chœur, 130 ; largeur de la nef, 30 ; largeur des bas-côtés, 45 ; longueur de chaque croisée, 50. Par croisée, il faut entendre le transept.

— Houdoy nous apprend que les cuivres et les marbres de ce jubé furent exécutés à Tournai. *(N. de la R.)*

roi de France, à la bataille de Rosbecq, en 1382. De nombreux lustres, ou lampadaires d'argent garnissaient le sanctuaire.

Au milieu, dans la partie surélevée, qui avait un pavage spécial de carreaux «plommés verts et jaunes », — le reste du chœur

étant pavé de marbre noir — se dressait le maître-autel. « C'était, au XVe siècle, « une table d'argent doré, sans rétable, ni « tableau, dont la face antérieure était

« décorée d'un antependium, œuvre de bro-
« derie représentant d'ordinaire, au milieu,
« la Vierge assise, entourée d'anges et des
« SS. Apôtres, et aux deux extrémités, S.
« Jean-Baptiste et S. Jean l'apôtre. »

« Au-déssus de l'autel, et dans une châsse
« octogonale dont les volets formaient en se
« développant un tableau large mais peu
« élevé, était placée la statue d'argent de la
« Ste Vierge. » Les volets représentaient l'adoration des Mages : œuvre de l'enlumineur Gabriel.

« A une croche dorée, était suspendu le
« ciborium qui renfermait le St-Sacrement,
« et que l'on faisait descendre au moyen
« d'un petit câble de soie attaché à l'un des
« quatre piliers de cuivre, placés à une cer-
« taine distance des quatre angles de l'au-
« tel. » Ces piliers, couronnés d'anges, servaient de point d'attache aux tapisseries qui ornaient l'autel et variaient selon les fêtes(1).

Le mauvais goût, si général au XVIIIe siècle, qui condamna tant d'œuvres artistiques des âges précédents, fit disparaître de N.-D. de Cambrai l'autel, qu'il remplaça par une table d'argent contournée, soutenue par des consoles en bronze doré. Sous cette table, était posée une urne d'argent, entourée d'anges de même métal. Quatre-vingt mille livres d'argent, produit de la fonte d'innombrables pièces d'orfévrerie, furent consacrées à cette œuvre. Le tabernacle, le crucifix, les chandeliers qui complétèrent l'ornementation de cet autel somptueux, furent confectionnés avec d'anciennes argenteries.

1. L'autel était entouré de courtines portées sur des tringles appendues à des colonnes de laiton surmontées de statuettes d'anges; les supports avaient été fondus par Maître Gilles de Grumellemont de Tournai, d'après les dessins du peintre Jehan Morel. Antérieurement à 1431, Guillaume Lefebvre avait fourni quatre anges en cuivre pour le même autel. (V. Houdoy, *Hist. artistique de la cathédrale de Cambrai* et les *Études sur l'art à Tournai*, de A. de Lagrange et L. Cloquet, t. II, p. 30.)

CHAPITRE TROISIÈME.

Le chœur et les sépultures des évêques de Cambrai.

DES stalles de grand style — remplacées, elles aussi, au XVIIIe siècle — garnissaient le chœur. Au-dessus, sur les murailles, des grisailles représentaient d'un côté, les douze apôtres, de l'autre, les douze prophètes, tenant chacun un rouleau déployé, ou phylactère, où était inscrit un texte de l'ancien ou du nouveau Testament : œuvre de Matthieu de West, un des précurseurs de Jean Van Eyck, qui enlumina le cierge pascal, 1380-1440.

Dans les intervalles libres, le long des murailles, étaient érigés de nombreux et magnifiques monuments, mausolées des seigneurs-évêques. Sous les dalles chargées d'inscriptions, d'autres évêques dormaient leur long sommeil, en attendant la résurrection. Sous le maître-autel se trouvait le caveau des archevêques, construit en 1720.

Une plaque en marbre noir, portant les noms des évêques de l'église de Cambrai, depuis S. Vaast jusqu'au cardinal Dubois (la liste avait été dressée par le chanoine Simon Stiévenard) était fixée à l'entrée du chœur.

Près du jubé, qu'il avait fait édifier, gisait Henry de Berghes (✠ en 1502). Son monument avait été dessiné par Gabriel Clouet. Erasme, alors étudiant à l'Université de Louvain, composa l'épitaphe. En avançant, on rencontrait la pierre tombale de Gaspard Némius (✠ en 1667), âgé de plus de 80 ans, ensuite le monument de Ladislas Jonnart (✠ en 1674) ; il avait institué les pauvres de Cambrai ses héritiers.

Non loin du maître-autel, le monument de Nicolas de Fontaines (✠ en 1272). Ce monument fut enlevé en 1621 pour donner

place au mausolée de François Faristeret (✠ en 1615). Il représentait l'ensevelissement de Notre-Seigneur Jésus-Christ, accosté des statues de S. Thomas et de S. François d'Assise.

Puis venaient les monuments de Gui d'Auvergne, mort en 1336, à Château-l'Évêque ; de Pierre-André (✠ en 1368) En face de la sacristie, la tombe de Maximilien de Berghes, premier archevêque de Cambrai, ✠ en 1570 ; ensuite la sépulture d'André de Luxembourg, ✠ en 1396, dont le monument se trouvait en une chapelle voisine, où l'évêque était représenté aux pieds de la Ste Vierge. A droite, se trouvaient les monuments de Gérard Dainville, ✠ en 1378, de Guillaume de Berghes, ✠ en 1609 et de Jean Richardot, ✠ en 1614.

Sous le maître-autel, reposait Jean de Bryas, mort en 1694. Derrière, se dressait l'autel de S. Jean-Baptiste, second patron de la cathédrale : on l'appelait aussi de *Requiem*. Pierre d'Ailly avait fait construire son tombeau « sous le petit autel de *Requiem* situé au fond du chœur ». Il y était représenté couché. Un motif de sculpture à trois personnages décorait le mausolée : c'était Notre-Seigneur dans les eaux du Jourdain, recevant le baptême des mains de S. Jean-Baptiste, accosté de S. Pierre (1).

Cardinal et légat du Pape, Pierre d'Ailly demeura attaché de cœur à son Église de Cambrai : il porta toujours le titre de Cardinal de Cambrai et voulut être inhumé dans la cathédrale. Sa mort arriva à Avignon en 1420. Les débris de ce monument sont conservés au musée de Cambrai.

Près de Pierre d'Ailly, deux autres évêques avaient leur sépulture. C'étaient : Jean de Lens, ✠ en 1439. Le prélat y était représenté en vêtements pontificaux, entre ses deux frères, tués à la bataille d'Azincourt ; et Jean de Bourgogne, ✠ en 1478. Cet évêque s'était fait ériger un magnifique tombeau dans sa cathédrale, qu'il visita si peu et où cependant son cœur fut inhumé.

Enfin, à l'entrée du chœur, faisant pendant au monument d'Henry de Berghes, était érigé le tombeau de Fénelon, ✠ en 1715, œuvre de Lemoyne, sculpteur du roi : le P. Sanadon, de la Compagnie de Jésus, en avait composé l'épitaphe.

Le chœur était entouré d'un mur plein, tout enrichi de peintures, de sculptures, et auquel étaient adossés des monuments funéraires. A l'encontre du mur du chœur, lisons-nous dans les comptes de la cathédrale, se trouvent : la gésine de N.-D. ; S. Quentin et S. Firmin, libéralités du chanoine Pierre Lemaire, 1419.

CHAPITRE QUATRIÈME.

Les 21 chapelles.

AU chevet de l'église, la chapelle de la Très-Sainte-Trinité, devenue, au XVe siècle, la chapelle de Notre-Dame de Grâce.

I. *Chapelle de N.-D. de Grâce.* Au Chevet.

Dans une monstrance, d'un travail d'une perfection artistique remarquable, était renfermée la précieuse et miraculeuse image de Notre-Dame de Grâce, donnée à l'église de Cambrai, par Fursy de Bruille, chanoine, archidiacre de Valencienes. Cette châsse était d'argent rehaussé d'ornements en or. « Sur les dessins de Jehan (1)

1. Il n'est peut-être pas sans intérêt de noter ici, que le tombeau de Pierre d'Ailly fut l'œuvre de l'imagier tournaisien Jacques de Braibant. (A. de Lagrange et L. Cloquet. *Études sur l'art à Tournai*, t. II, p. 115, ainsi que les monuments funéraires d'un grand nombre de chanoines cambraisiens. *(N. de la R.)*

1. Bellegambe, le maître des Couleurs, natif de Douai : auteur du fameux polyptyque d'Anchin, donné à l'église N.-D. de Douai, par M. Escalier.

« Bellegambe, de Douai (1470-1535), l'or-
« fèvre de la cathédrale exécuta un riche
« encadrement de même métal pour en-
« tourer le tableau. Le revers de l'image
« vénérée était orné d'un arbre de Jessé,
« dont les fines découpures s'enlevaient sur
« un fonds de velours rouge : c'était le
« complément de la châsse ou fierte, sous
« laquelle on promenait la sainte image en
« procession. »

Sur les parois de la chapelle, en place de choix, se trouvait le tableau représentant S. Jean-Baptiste, œuvre authentique de Raphaël. L'auteur de la description artistique de la cathédrale, à qui nous devons tant de renseignements précieux, se demande si ce ne serait pas le tableau revenu au musée du Louvre, après des pérégrinations sans nombre.

Dans cette chapelle se trouvait une quantité considérable d'*ex-voto*, parmi lesquels : la lampe en argent donnée par la ville de Valenciennes ; les trente-quatre cœurs d'argent offerts solennellement par les bourgeois de Lille de 1709 à 1739 ; un reliquaire en vermeil représentant la sainte Maison de Lorette soutenue par quatre anges d'argent, reposant sur socle en cuivre doré ; quatre grandes pyramides d'argent, renfermant des reliques, aux armoiries du chanoine Michel Vancantelberg ; un lampadaire avec trente-quatre lampes d'argent, enfin, le lustre de Louis XI, lampadaire en fer forgé supportant douze porte-flambeaux d'argent, — travail dessiné par Guillaume Colman et exécuté par Andrieu Jacquemin.

Un des vitraux de cette chapelle représentait N.-S. au Jardin des oliviers, et, aux grandes fêtes, on revêtait les murs des sept belles tapisseries, dites de Charles-Quint.

Devant la clôture, une des œuvres les plus remarquables du sculpteur cambrésien, Jehan de Nole, — 1556 : sous le regard de N.-D. de Grâce, qu'il avait léguée au Chapitre, reposait le chanoine Fursy de Bruille, ✠ en 1450.

Les comptes de la cathédrale, découverts et publiés par M. Houdoy, nous fournissent les renseignements suivants sur le reliquaire ou monstrance qui renfermait la précieuse peinture de N.-D. de Grâce, en l'année 1752 : « L'image enchâssée en ar-
« gent doré, ornée d'une bordure garnie de
« diamants et de rubis, et à chaque angle,
« il y a 43 diamants, une pierre fine et
« un rubis au milieu d'un cadre, de chaque
« côté, il y a 16 diamants et 2 rubis et une
« pierre fine.

« Au-dessus du cadre, il y a une demi-
« couronne d'or, sur laquelle il y a une
« croix d'or et deux colliers de perles fines.
« Item, une croix d'or, garnie de diamants,
« deux anges de la hauteur d'un pied, d'ar-
« gent doré, ayant chacun pendants d'oreille
« d'or émaillé avec chacun 6 perles. »

Chapelle de Ste-Élisabeth et de St-Éloi — fondée en 1239.

Côté de Ste-Croix, portail St-Étienne ou de l'Horloge. A droite.

2e absidale.

L'autel était surmonté d'un retable aux innombrables personnages, fouillés dans l'albâtre ; de chaque côté un ange aux ailes déployées. Dans un reliquaire de métal précieux, rehaussé d'émaux, se conservait le cœur de Ste Élisabeth de Hongrie, bienfaitrice de l'église de Cambrai.

Des peintures décoraient cette chapelle. En 1454, un religieux de St-Aubert, Nicolas Bleutin, y représente de nombreux personnages. En 1566, Jean de Nolle, avec ses deux fils, « l'orne de fines peintures, avec volets en bois, portant sur leurs revers

les images de Jehan Happe, archidiacre d'Anvers et de quelques membres de sa famille. »

La clôture était en bois sculpté, avec colonnes de cuivre surmontées de candélabres du même métal.

Chapelle de St-Géry et de St-Laurent.

3e absidale.

Fondée au XIIIe siècle par les frères Étienne et Grégoire Leduc, membres du Chapitre.

On y remarquait le tombeau en marbre blanc d'Ernestine de Velasco, chanoinesse de Ste-Vaudru, morte en 1654, dans sa dix-neuvième année.

Profanée en 1595, par l'inhumation du fameux baron d'Inchy, sur l'ordre de Balagny, gouverneur de Cambrai, elle fut purifiée par l'évêque Louis de Berlaimont.

Chapelle du Crucifix ou du St-Sépulcre.

4e absidale.

Robert de Franqueville, lequel quitta sa stalle de chanoine pour entrer dans l'Ordre des Chartreux, avait enrichi cette chapelle d'une clôture de marbre avec colonnes.

Les statues en marbre de S. André et de Ste Catherine, le monument de Jean de Malove, ✠ en 1554, un groupe représentant Notre-Dame de Pitié « que l'on dit Flamingue », ornaient cette chapelle.

C'était « un travail d'orfévrerie, fait par Pierre Van Pulaer, composé de quatre personnages et de 6 petites histoires. »

On appelait Notre-Dame la Flaminghe, le groupe représentant la T. Ste Vierge tenant dans ses bras le corps inanimé et sanglant de son Divin Fils. Ce nom provient, sans doute, de ce que les églises de Flandre ont, les premières, offert à la piété des fidèles, de semblables représentations de la Mère des Douleurs. En Italie, on a appelé le groupe Pietà, et l'usage général en a fait N.-D. de Pitié. Les comptes de la cathédrale, de l'an 1500, portent: « N.-D. de Pitié, que l'on dit, Flaminghe. » Ce qui infirme l'opinion de certains érudits qui préfèrent y voir la Vierge auréolée de flammes : Flamma, flammarum, d'où par une suite d'altérations, flaminghe.

Près du « Piteux Crucifix », au-dessus de la chapelle, se trouvait l'Horloge monumentale, antérieure de deux cents ans à la fameuse horloge de Strasbourg. Commencée, dit-on, en 1383, perfectionnée sous Pierre d'Ailly, elle avait été renouvelée en 1765. Au moment où le carillon sonnait l'heure, on voyait s'avancer un groupe de personnages en cuivre représentant la passion de Notre-Seigneur, tandis qu'un ange apparaissait au sommet d'une flèche de style ogival et sonnait de la trompette, pour rappeler aux mortels que chaque heure qui s'écoule, les pousse vers le jour suprême où le Fils de Dieu citera l'univers à son tribunal.

Outre le cadran des heures, il y en avait deux autres qui indiquaient les jours de la semaine, la succession des mois, des saisons et les phases de la lune.

Ce travail curieux jouissait de la faveur populaire ; l'horloge de la cathédrale figurait parmi les VII merveilles du Cambrésis.

Chapelle de St-Blaise ou des évêques. — Faisant pendant à la chapelle de Ste-Élisabeth.

Côté du portail St-Jean.

5e absidale.

A gauche de l'autel de N.-D. de Grâce.

Close d'une belle balustrade en marbre, due à l'inépuisable libéralité de l'évêque François Van der Burch — on y substitua en 1789 une grille avec boiseries — cette chapelle était décorée des statues de pro-

phètes, au nombre de huit, en marbre blanc, et d'un candélabre orné de figures en ronde bosse, donné par Yvon Leroy, en 1519.

Là était le monument élevé en mémoire de Don Fernand de Quesada, gouverneur de Cambrai, mort en 1655.

Cette chapelle était réservée à l'usage des évêques. Pendant son épiscopat, Fénelon, dérogeant à l'antique coutume, célébrait le S. Sacrifice de la messe à la chapelle de N.-D. de Grâce.

Chapelle de Ste-Catherine et de St-Nicolas.
2e absidale, gauche.

Le chanoine Ferry de Crohin, ✠ en 1628, l'avait enrichie d'une clôture en marbre.

Chapelle St-Pierre et St-Paul.
3e absidale.

Elle avait été érigée en 1227. Pierre Prudhomme, qui a laissé de précieux mémoires sur Cambray, l'avait dotée, l'an 1628, d'une clôture en marbre.

Chapelle de St-Nicaise.
4e absidale, gauche.

La clôture, don du chanoine Félix Lengrand, était en marbre.

Chapelle de Ste-Anne.
5e absidale.

Fondée et dotée en 1319, par le chanoine Nicolas Fabourdeur, prévôt du chapitre. La clôture était en pierre grise.

Chapelle St-Jean-l'Évangéliste.
6e absidale.

Elle a donné son nom au portail situé en face de St-Aubert. Édifiée aux frais d'Étienne de Suisy, cette chapelle renfermait le splendide monument de François Van der Burch, de vénérée mémoire. Érigé d'abord dans l'église des PP. Jésuites, à Mons, en 1640, le monument fut transporté à Cambrai, en 1720; et les restes mortels du saint prélat reposèrent dans la chapelle St-Jean, jusqu'au jour où « la Bande infernale » vint exécuter les ordres sacrilèges du Comité du salut public.

Ce mausolée se trouve dans la chapelle Ste-Agnès, — Fondation Van der Burch, en faveur de cent jeunes filles pauvres.

N.-D.-des-Fiertes ou des Reliques.

Dans le transept, à peu de distance de la chapelle St-Jean, — dans le prolongement de la clôture du chœur, — une vaste chapelle était dédiée à Ste Maxellende. On l'appelait encore Notre-Dame-des-Fiertes, ou des Reliques.

L'autel était surmonté d'une belle statue d'argent de la Mère de Dieu. On y vénérait les reliques que l'évêque Halitgaire, ✠ en 829, avait rapportées de Constantinople.

La châsse de Ste Maxellende y occupait la place d'honneur. Elle renfermait une partie du chef de la virginale martyre du Cambrésis, ainsi que l'épée avec laquelle elle avait subi la mort, le 13 novembre 670. « Les fillettes, rapporte Julien de Ligne, portaient cette épée aux processions solennelles. »

Il y avait, en outre, la châsse des XII Apôtres. Les peintures qui décoraient cette chapelle, étaient l'œuvre de Simon Marmion, de Valenciennes, ✠ en 1489. C'était un miniaturiste distingué. On l'appelait avec raison : Prince d'enluminure.

La table de marbre de cet autel, sculptée par Hubert Hanicque, avait été donnée par le chanoine Fouillan d'Eppe ✠ en 1622, et la clôture en marbre était un don de Pierre d'Antoing, archidiacre du Brabant.

En descendant la petite nef, entre le portail St-Jean et la galerie qui conduisait au Palais épiscopal, se trouvaient trois chapelles : celles de N.-D.-la-Grande, de l'Ascension et des Morts ou de St-Philippe.

Chapelle Notre-Dame-la Grande.

Fondée et ornée par les libéralités d'un abbé d'Anchin.

L'image de N.-D.-la-Grande était enfermée dans une châsse dont les volets avaient été peints par Simon Marmion.

Les bannières ou gonfalons que l'on portait en procession étaient dus au talent du même artiste.

En face de N.-D.-la-Grande, dans la nef de gauche, Robert de Croy était inhumé. ✠ 1556.

Chapelle de l'Ascension.

Le chanoine Jean Gounet y avait choisi sa sépulture. La clôture en marbre, posée en 1527, était due à sa libéralité.

Chapelle des Morts ou de St-Philippe.

dotée par le chanoine Philippe Majoris, fondateur d'un collège à Cambrai, ✠ en 1554. Il était inhumé en cette chapelle. Son monument le représentait à genoux.

Dans le transept, côté droit, ou de Ste-Croix, se trouvait la chapelle St-Étienne; elle avait donné son nom au Portail, qui s'appelait encore, de l'Horloge, ou des Enfants de Chœur.

Chapelle St-Étienne.

Les ecclésiastiques attachés au service de la paroisse, et qu'on appelait « grands et petits vicaires », y célébraient les offices. Les boiseries en chêne sculpté, avec médaillons, étaient dues à la piété du chanoine Étienne Trigaut, ✠ en 1743.

On y remarquait le monument du chanoine Guillaume du Fay, grand-chantre, la gloire de la célèbre maîtrise de la cathédrale de Cambrai. Il était représenté à genoux, les mains jointes, devant un Christ sortant du tombeau. 1474.

C'était un grand artiste, passionné pour son art. Il avait demandé que lorsque viendrait l'heure dernière, après réception des sacrements des mourants, en temps opportun, huit de ses collègues du chœur vinssent chanter à mi-voix, près de son lit d'agonie, l'hymne : *Magno salutis gaudio ;* et qu'à leur tour, les enfants du choral avec leur maître et les choristes, chantassent le motet : *Ave Regina Cœlorum,* qu'il avait composé.

Une des verrières représentait S. Michel. Vis-à-vis de cette chapelle *(St-Étienne)* une plaque de cuivre fixée à un pilier portait l'épitaphe de l'évêque Jean de T'serclaes, ✠ en 1388.

Dans la nef de droite, depuis le transept jusqu'à la galerie conduisant au chapitre, se trouvaient cinq chapelles :

Chapelle du St-Nom de Jésus.

Le chanoine Guillaume Claix fournit, en 1550, des fonds pour son embellissement.

Chapelle de Tous les Saints.

Construite vers 1365.

Chapelle des SSts-Vincent et-Eustache.

Érigée en 1342, par Guillaume, Cte de Hainaut. Le chanoine André Lemaire y fit placer, en 1739, un autel, des boiseries et un pavé en marbre.

Chapelle Ste-Croix, ou de la Ste-Face.

Elle avait été dotée, en 1520, par le chanoine Nicolas Domont.

Chapelle St-Thomas.

Alexis de Cuinghien, ✠ en 1741, l'avait enrichie d'une table d'autel et d'un tableau estimé, représentant S. Jérôme. Aussi, cette chapelle est-elle appelée par certains auteurs, chapelle de St-Jérôme.

Chapelle de Saint-Jean-Baptiste.

Enfin, sous le clocher, à droite, se trouvait l'autel de St-Jean-Baptiste, où la com-

munauté des chapelains célébrait ses obits. « Au-dessous des cloques, où les chapelains du grand commun ont accoutumé de dire des obits et des psalmes de miserere », lisons-nous dans les chroniques.

Dans le déambulatoire, ou carolles du chœur, on voyait : le tombeau de l'évêque Némius, c'est lui qui a édité le premier catéchisme à l'usage des fidèles de son diocèse; le monument en bronze de D. Alfonso Perez de Vivero, gouverneur des Pays-Bas, ✠ 1661, et les mausolées des Franqueville, 1734, et d'Adrien Mazile, mort doyen du chapitre, en 1741...

De nombreux monuments avec «leur embellissement d'épitaphes » étaient rangés le long des murailles, dans les bas-côtés, formant une véritable galerie historique, offrant, en outre, des spécimens de l'art pendant une période de cinq siècles. « Une des gloires de la cathédrale de Cambrai, dit avec raison M. Houdoy, était sa remarquable collection de monuments qu'elle devait à la libéralité de ses évêques et de ses chanoines. »

Le pavé de l'église était fait de larges dalles de pierre, chargées d'inscriptions, rappelant à ceux qui venaient adorer dans la Maison de Dieu, les noms des ancêtres et des bienfaiteurs de l'église, qui avaient eu l'honneur d'y recevoir la sépulture.

Au pied du clocher, reposait l'évêque Nicolas de Chièvres, ✠ en 1167. Il avait fait choix de cet endroit, pour y attendre la résurrection : le chœur n'était pas encore commencé, et la superbe tour était son œuvre !

Sur l'un des piliers du clocher, à droite, « là où les baillis font leur station, les jours de procession », il y avait une belle statue de S. Nicolas; à gauche, se trouvait la belle statue en albâtre de S. Antoine, que le chevalier Estays de Boulogne y fit placer en 1753.

Voilà donc ce que nous avons pu recueillir sur les vingt et une chapelles de la cathédrale : que le lecteur n'oublie pas qu'il s'agit d'un monument disparu et que les documents sont rares.

L'auguste Mère de Dieu était honorée, dans la cathédrale qui lui était dédiée, sous divers vocables :

Notre-Dame de Cambrai, maître-autel.

Notre-Dame de Grâce, chapelle de la Ste-Trinité.

Notre-Dame des Fiertes, chapelle de Ste-Maxellende.

Notre-Dame-la-Grande.

Notre-Dame Flamingue, chapelle du Crucifix.

Notre-Dame-la-Belle ou d'Albâtre : adossée au jubé.

Ces madones avaient leurs autels et recevaient les hommages de la population de Cambrai et de la province entière.

CHAPITRE CINQUIÈME.

Le Trésor de Notre-Dame.

UNE multitude d'objets d'art, statues, tableaux, retables, pièces d'argenterie, de cuivre, de bronze, d'or, avec émaux et pierres précieuses, dons des rois, des princes, des évêques, du chapitre, des villes et des métiers, *ex-voto* de la Reconnaissance, expression de l'amour et de la piété, souvenirs laissés par les morts, tout un monde de merveilles, dont plusieurs avaient coûté des sommes considérables, enrichissaient la cathédrale et composaient son incomparable trésor.

Un inventaire de 1401, reproduit par M. Houdoy, montre, d'une façon péremptoire, que le trésor, un des plus riches d

France, était un merveilleux musée d'orfévrerie, d'émaux et d'étoffes de luxe:

Les croix précieuses étaient au nombre de douze, parmi lesquelles, il faut citer :

Celle en bois d'olivier, pleine de reliques, apportée de Jérusalem et donnée à l'église, par l'évêque Halitgaire, IXe siècle.

Une en vermeil, avec pied de cuivre, sur lequel on avait gravé, d'un côté, l'image de Ste Marie-Madeleine, de l'autre, le portrait de Jacques de Croy, en habit ducal.

Et une croix d'or avec épines de la Ste Couronne, ornée de 12 marguerites et de 9 pierres précieuses.

Les calices et vases sacrés, de toutes les époques, étaient en nombre considérable. Deux calices méritent une mention spéciale.

Le premier, de l'or le plus fin, était une merveille, un chef-d'œuvre de joaillerie.

Le second, qui était affecté à la chapelle des Trépassés, « était en vermeil et richement ciselé. Sur le « pied de la coupe, il y avait un écusson avec croix de « S. André, appuyée sur un pélican et surmontée d'un « cycle solaire. »

Les reliques des Saints reposaient dans des tabernacles ou fiertes, de métal ou de bois, que le marteau de l'artiste ou le pinceau de l'enlumineur rendaient doublement précieux. Le peuple chrétien ne trouvait jamais les reliquaires assez somptueux, et il se dépouillait de ses bijoux pour embellir encore les gracieux et riches édicules.

Citons, parmi les plus remarquables :

Le reliquaire de la Ste Couronne d'épines, représentant la Crucifixion, don de la comtesse Jeanne de Hainaut : XIIe siècle.

La statue de S. Jean-Baptiste, tenant un cristal qui renfermait une dent du saint Précurseur. Le socle, soutenu par quatre serpents, portait l'inscription suivante : « Donné par Louys aîné, fils du roi de France, 1243. » S. Louis.

Un S. Christophe, en vermeil, sur socle d'argent. Deux anges dorés soutenaient une relique du Saint, enfermée dans un tube de cristal.

Les châsses, avec émaux et pierreries, des saints Eloi, Denys et Agathe.

Bras d'argent renfermant des ossements de S. Étienne, des saints martyrs Côme et Damien, de S. Amé, de S. Jean Chrysostome, de S. Martial et de S. André.

Deux grands reliquaires d'argent représentant la Nativité de Notre-Seigneur, et le Couronnement de la Ste Vierge, don de Jehan Martin.

La statue, en métal précieux, de S. Martin, à cheval, partageant son manteau avec un pauvre.

Une Circoncision et quatre cassettes garnies de cristaux avec reliques.

Le Couronnement de Ste Catherine.

Vingt-trois autres reliquaires, parmi lesquels, cinq surtout occupaient un rang à part, tant à cause de la richesse des métaux que de la perfection du travail : c'étaient les châsses de S. Éloi, de S. Piat, de S. Martin, de S. Géry et de S. Robert.

Enfin, la grande châsse, pièce monumentale, où le chapitre renfermait ses innombrables reliques. Elle mesurait quatre pieds de long, un pied et demi de haut, jusqu'à la base de la flèche qui la surmontait. Il était entré dans la confection de cette pièce d'orfévrerie plus de cent kilogrammes d'argent. Elle datait de 1352.

Là, reposaient dans la soie et l'or, dix reliques concernant Notre-Seigneur Jésus-Christ, neuf touchant à la T. Ste Vierge, quarante-deux reliques de SS. Martyrs, trente de confesseurs, quatorze de Vierges ou de Veuves, et une multitude d'ossements ayant appartenu à des Saints dont les noms étaient ignorés.

Parmi les objets d'art disséminés dans la cathédrale, en dehors de ceux dont il a été fait mention dans le travail, citons :

La Vierge en argent du grand autel, Notre-Dame de Cambrai, à laquelle la comtesse Jehanne, fille de Bauduin de Constantinople, avait offert un affiquet d'or (couronne), garni de saphirs et d'émeraudes.

Les statues d'argent de la Ste Vierge et de S. Norbert, offerts par l'évêque Robert de Croy.

La statue en marbre blanc de S. Sébastien, due au ciseau du sculpteur cambrésien, Balthasar Marsy [1]. Elle se trouvait à l'entrée de la nef principale.

La statue en marbre du Prophète Daniel.

Un S. Michel, surplombant le mausolée de Michel Bruneau.

Un St François d'Assise recevant les Stigmates : groupe exécuté en marbre, à la mémoire du chanoine François Sarre, 1560.

Parmi les bas-reliefs, celui qui représentait l'Annonciation de Notre-Dame.

Les tableaux ne semblent pas avoir été nombreux. Outre l'admirable peinture de Raphaël, dont il a été

1. Artiste distingué, Balthasar Marsy (1620-1674), travailla avec son frère Gaspard au bassin de Latone et au groupe d'Apollon, du Palais de Versailles. Son S. Sébastien se trouve au musée de Cambrai.

fait mention, les comptes de la fabrique citent le tableau représentant le Combat de David contre Goliath ; le Baptême de N.-S. dans les eaux du Jourdain. — (Cette dernière toile avait été léguée par le chanoine J.-B. de Camp, en 1641. Cet ecclésiastique possédait une galerie de tableaux) — et la Transfiguration, tableau retouché par Jean Morel, en 1430.

Les tapisseries qui aux jours des festivités couvraient les murailles, tant à l'intérieur de l'église qu'à l'extérieur, véritables tableaux que nos artistes flamands façonnaient avec une perfection que nous admirons encore, les tapisseries étaient nombreuses.

Nous connaissons quelques-uns de ces chefs-d'œuvre. Sept tapisseries représentaient les œuvres de Miséricorde : « elles servaient à la grande tente en Carême. »

Les sept tapisseries qui servaient à décorer la chapelle de Notre-Dame de Grâce ;

Les tapisseries représentant l'Histoire de S. Jean-Baptiste ;

Le tapis de haute-lisse, représentant la Déposition de Notre-Seigneur armoyée, de tous côtés, des armes de Jacques de Croy ;

Enfin, la grande tapisserie « que l'on pendait aux solennités au-dessus de la tente derrière le grand autel.

La Bibliothèque du Chapitre, avec ses livres nombreux et remarquables, ne peut être passée sous silence; les Psautiers, Missels, Évangéliaires à riches enluminures, et qui ont trouvé abri dans la Bibliothèque de la ville de Cambrai, dont ils sont la richesse, ces livres ornés par Jean le Hardy, trinitaire de Douai, 1511, Guillaume Spuler, 1452, Lyon, peintre de Valenciennes ; les ouvrages de doctrine, de théologie et d'autres, admirablement exécutés, méritent de figurer parmi les richesses artistiques.

Nous finissons cette froide nomenclature par l'ostensoir de Fénelon, que le saint prélat offrit à la cathédrale, comme acte de foi et de réparation ; pièce d'orfévrerie remarquable, tout en or.

Trop d'historiens révoquent en doute l'existence de cet ostensoir. Il ne sera donc pas hors de propos de faire la preuve.

L'abbé de Calonne, ancien vicaire-général de Nos Seigneurs de Choiseul, de Fleury et du prince Ferdinand de Rohan, archevêques de Cambrai, consulté sur le fait, a formulé la déclaration suivante.

« J'atteste que cet ostensoir d'or pur représentait la Religion, portant dans une main le soleil élevé au-dessus de sa tête, foulant aux pieds plusieurs livres parmi lesquels il y en avait un sur le couvercle duquel... on lisait en toutes lettres : Maximes des Saints. »

En 1373, Gérard de Dainville, évêque de Cambrai, faisait, en ces termes, appel à ses diocésains en faveur de la cathédrale : « Nous savons que nul d'entre vous « n'ignore le vaste développement des « murailles de notre église, la beauté « des colonnes et de ses voûtes, et avec quel « art ingénieux la sculpture l'a décorée à « la louange de Dieu. » Ce zèle de tout un pays pour l'ornement de la cathédrale n'a pas cessé, et les faits l'ont établi d'une façon triomphante. Nous pouvons, il nous semble, appliquer, en toute vérité, à notre ancienne cathédrale, que nous avons évoquée avec émotion et décrite avec amour, ces lignes que l'auteur du « Voyage pittoresque dans l'ancienne France » consacre à l'antique église de Louviers, en Normandie. « Douze générations ont apporté « à ce temple le tribut de leur patience et « de leurs travaux. On sent que ce n'est « pas ici l'ouvrage d'une société fugitive « qui s'épuise en brillantes improvisations « pour se procurer en passant les jouissan- « ces du présent. C'est celui qu'un peuple, « qui a la conviction de sa durée, consacre « lentement à une religion immortelle. « Tout est fixe, arrêté, invariable ; tout ce « qui existe, continuera d'exister, et le « monde peut attendre. »

CHAPITRE SIXIÈME.

Le Clocher de Notre-Dame.

LA sonnerie de Notre-Dame passait pour une des plus belles et des plus harmonieuses de l'Europe : elle était digne

de la flèche hardie et superbe qui la couronnait.

Cette sonnerie comprenait trente-neuf cloches. Parmi elles, il s'en trouvait primitivement seize qui étaient accordées. Au XVIe siècle, il y en avait vingt sonnant d'accord.

La plus grosse cloche, nommée Marie, pesait quinze mille livres. Refondue sous l'épiscopat de Fénelon, elle fut baptisée par ce prélat, en août 1706.

La seconde s'appelait Glorieuse. Refondue en 1709, elle reçut le nom de Cécile. L'inscription en faisait foi : « De reliquiis Gloriosæ facta sum. » J'ai été fondue avec les débris de Glorieuse.

La troisième, la cloche de l'évêque, s'appelait Aldegonde.

La quatrième, Fursy, du nom de son donateur, le chanoine Fursy de Bruille.

La cinquième Martine.

La sixième Nicole.

En 1496, on procéda à la bénédiction de deux cloches, qui reçurent les noms de Jacoba et d'Egidia ;

et en 1545, trois autres cloches, appelées Fides, Spes, Charitas prirent place au clocher.

En 1677, les cloches furent évaluées à la somme de cinquante-cinq mille livres.

CHAPITRE SEPTIÈME.

La dévastation. 1796-1801.

FERMÉE en vertu d'un décret de la Convention, l'an 1791, dépouillée de son argenterie, de ses ornements précieux, la cathédrale fut convertie en magasin, pour les subsistances, et vendue le 6 juillet 1796, pour être démolie, à Blanquart, négociant à St-Quentin et à Moronval.

La tour et la flèche qui la surmontait existaient encore, dans leur entier, en 1809. La municipalité de Cambrai projetait, à cette époque, la restauration de la tour et songeait à en tirer parti pour ériger un monument à la mémoire de celui qui est demeuré la gloire de Cambrai, Fénelon, lorsque le 30 janvier, à la suite d'un ouragan, la flèche et la tour s'écroulèrent.

... Le 17 décembre 1816, eut lieu l'adjudication de l'abattis des murailles encore debout, et la vente des matériaux qui encombraient l'emplacement de la cathédrale; car les adjudicataires, déclarés insolvables, avaient été forcés d'abandonner sur place la plus grande partie des ruines qu'ils avaient accumulées.

En 1822, on procéda à des travaux de nivellement du terrain. On y découvrit plusieurs cercueils de plomb, avec inscriptions portant les noms des personnages qui y étaient déposés. Ceux-ci avaient échappé à la fureur de la « Bande-Infernale » (1) et des sicaires qu'elle avait laissés après elle. C'étaient les restes mortels des évêques Gaspard Némius, Ladislas Jonart, Jean Richardot, François Buisseret, Maximilien et Guillaume de Berghes, Nicolas de Fontaines et Jean de Lens.

Déjà auparavant on avait sauvé, en partie, les ossements de Fénelon et de Van der Burch, qui avaient été déposée dans la chapelle Ste-Agnès.

Les restes mortels de ces évêques et archevêques de Cambrai, princes du St-Empire et ducs de Cambrai, furent exposés dans le grand salon de l'Hôtel de ville, pendant les trois jours des 27, 28 et 29 août 1822. Monseigneur Louis Belmas se rendit, suivi de tout le clergé de la ville, à la mairie, où il fut reçu par les autorités. Après la remise des corps et la signature du procès-verbal par Monseigneur l'évêque, les autorités et Messieurs de Buisseret de Blaringhien, arrière-petits-neveux de l'évêque François Buisseret, le cortège funèbre prit le chemin de la nouvelle cathédrale —

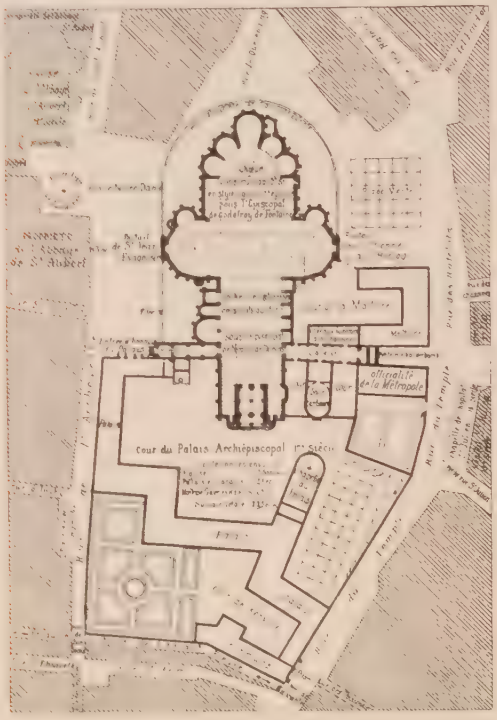
1. Armée Infernale. C'est le nom que se donnait le 5e bataillon des fédérés, venus de Paris, pour révolutionner la province, et qui, arrivés à Cambrai, pendant que l'on violait les tombeaux des évêques, se ruèrent sur les restes mortels et les traînèrent à travers les rues de la cité. Le sinistre Carra menait cette bande.

l'ancienne église de l'abbaye de St-Sépulcre ; — entre deux haies, formées par la garde nationale, la gendarmerie et les troupes de la garnison. A l'issue du service funèbre, les cercueils des prélats furent descendus dans les caveaux de la cathédrale. — Place St-Sépulcre. —

CHAPITRE HUITIÈME.

Une visite aux ruines de la cathédrale.

NOUS avons vu dans notre jeune âge, écrivait, en 1852, l'auteur du *Dictionnaire historique de la ville de Cambrai*, et parcouru souvent les ruines récentes de



ce vieux temple gothique. Nous conservons mémoire parfaite de ces ogives, de ces colonnes, de ces portails qui restaient debout. Nous avons vu souvent de nombreux admirateurs s'arrêter devant le Portail de l'Horloge qui avait échappé au marteau des démolisseurs. On en remarquait la riche ornementation ; l'œil y suivait avec curiosité ces feuillages, ces figures de Saints, ces animaux fantastiques qui couraient entre les nervures de l'ogive (1). Nous avons vu, du côté du clocher, le vaste portique qui séparait l'église du palais, où l'on pénétrait par une galerie... Nous avons contemplé cette longue série de statues rangées sous le porche, et notamment, l'image colossale de S. Christophe, élevée en 1450, devant laquelle on priait pour être préservé de mort subite. Toutes ces belles statues de pierre, dignes d'être conservées dans un musée, avaient été, pendant la révolution, mutilées à coups de pioche ou de marteau.

... Au milieu de la nef et du chœur dont le dallage avait été enlevé, sous les arcs à demi détruits qui formaient le pourtour de l'église, gisaient, parmi les décombres, de grands fragments de chapiteaux, de colonnettes et de statues brisées. On voyait de nombreux morceaux de sculpture chargés de peinture polychrome. On pouvait alors, en se promenant au milieu des ruines, rétablir facilement par la pensée, tout le monument, dont il restait de grandes parties de murailles. Plusieurs chapelles étaient encore très visibles ; on admirait encore, sur les parois de quelques-unes, l'or et l'argent qu'y avait prodigués la palette du peintre.

La cathédrale occupait, outre la place Fénelon, une partie de l'emplacement où s'élève l'hôtel circonscrit par les rues des Ratclots et de Van der Burch ; et les maisons qui font face au jardin. Abstraction faite de ses dépendances, elle avait 5500 mètres carrés de surface, plus du double de l'église actuelle St-Aubert et St-Géry, qui a 2500 mètres carrés.

1. Ce portail était de style roman.

La cathédrale actuelle a 2,900 mètres carrés.

Si la destruction du superbe monument a été complète, la maison épiscopale n'a pas disparu tout à fait. En 1620, l'évêque Van der Burch y fit des travaux considérables. L'entrée existe encore, mais découronnée. « Elle se compose d'un portail principal, accompagné à droite et à gauche de deux portiques de dimension moindre. Trois arcades qui dominent ces portails sont supportées sur quatre colonnes cannelées d'un effet pittoresque. Des ornements dans le style de la Renaissance enrichissent ce gracieux monument. Au-dessus de chaque porte latérale on distingue, parmi les arabesques, un écusson orné et soutenu par des anges : sur l'un de ces écussons, on lit : *A Clave Iustitia;* sur l'autre: *A gladio Pax;* c'est-à-dire : « De la clé de S. Pierre dérive la Justice ; l'Épée du Roi garantit à la ville le repos et la paix. » Le portail principal portait un écusson aux armes de l'évêque Van der Burch, avec sa devise. Ce motif d'architecture a disparu....

. . . . . .

Puissent ces quelques pages, qui reproduisent *scrupuleusement* tout ce que l'on a pu recueillir touchant l'ancienne cathédrale de Notre-Dame de Cambrai, rappeler à la génération actuelle la splendeur de ce monument, œuvre gigantesque de la piété des ancêtres.

Ceux qui se donnent encore la peine de réfléchir, évoqueront plus facilement les souvenirs d'un passé qui ne fut pas sans gloire, tout en se reposant à l'ombre des bosquets et en jouissant de la fraîcheur des eaux jaillissantes.

Ils fouleront le sol sacré de l'antique église avec plus de respect ; car ils sauront que, pendant treize cents ans, ce fut un centre de prières, un foyer de lumières, un trésor de chefs-d'œuvre, et, qu'à l'ombre de ce monument, les ancêtres ont vécu chrétiens, libres et fiers.

A. P.

Auteurs consultés : Baldéric, *Chronique d'Arras et de Cambrai*, XIe siècle. — Julien de Ligne, 1615. — Dupont, chanoine de St-Aubert, *Histoire ecclésiastique*, 1767. — Alexandre Lenoir, *Revue Celtique*, 1806. — Leglay, *Recherches sur l'Église de Cambrai*, 1832. — Bruyelle, *Éphémérides, monuments de Cambrai*, 1850. — Bouly, *Dictionnaire de Cambrai*, 1852. — Chanoine Thénard, *La Terreur à Cambrai*, 1860. — Houdoy, *Recherches artistiques sur la cathédrale de Cambrai*, 1880. — Destombes, *Histoire de l'église de Cambrai*, 1890.

DANS le travail érudit et plein de recherches que l'on vient de lire, par lequel l'auteur évoque tout le passé de la cathédrale de Cambrai avec ses dispositions intérieures, ses chapelles, le riche mobilier et les œuvres d'art qui ornaient notamment le chœur, M. l'abbé Pastoors rappelle que ce chœur est le chef-d'œuvre du maître Villart de Honnecourt, qui avait déjà bâti l'admirable abbaye de Vaucelles, près de Cambrai.

M. l'abbé Pastoors ne nous fait pas connaître où il a puisé cette dernière information qui paraît fondée. On sait qu'un album de Villart de Honnecourt s'est conservé, et que cette intéressante collection de dessins de l'architecte du XIIIe siècle a été l'objet d'une publication commencée par l'architecte Lassus et achevée par Alfred Darcel.

L'album contient des dessins de différentes catégories : Études d'après des monuments que Villart a visités, croquis d'animaux, de figures observées ou inven-

tées par l'architecte, et plans d'édifices également de sa composition. Parmi ces derniers se trouve celui du chœur de la cathédrale de Cambrai, alors que la construction, encore à son soubassement, commençait à sortir de terre.

M. l'abbé Pastoors ne nous en voudra pas sans doute de compléter son étude de la cathédrale de Cambrai au moyen des recherches des deux archéologues français, dont nous reproduisons les annotations, et auxquels nous empruntons le plan terrier de la cathédrale et deux élévations de la façade ouest et d'une façade latérale. Les notes indiquent la source de ces différents documents.

J. H.

Nous reprenons l'étude d'Alfred Darcel :

« Voici d'abord le croquis de Villart de Honnecourt du chœur de la cathédrale de Cambrai, et l'annotation qui l'accompagne.

I. « Vosci l'esligement del chavec medame sainte Marie de Cambrai ensi com il ist de terre. Avant en cest livre en trouveres les montees dedens et dehors, et tote le maniere des capeles et des plains pans autresi, et le maniere des ars boteres ».

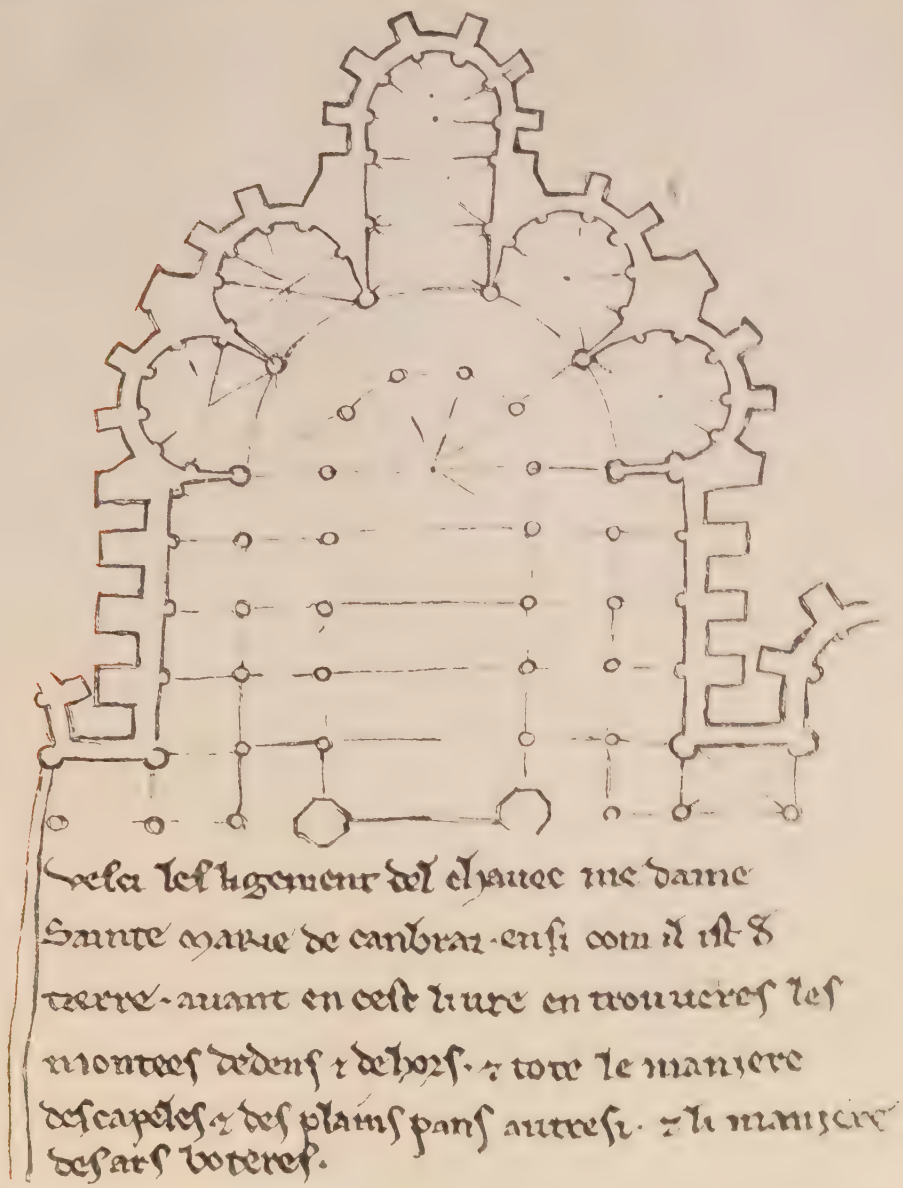
Voici le plan du chevet de madame sainte Marie de Cambrai, tel qu'il sort de terre. Plus avant en ce livre vous en trouverez les élévations du dedans et du dehors, ainsi que toutes les dispositions des chapelles et des murailles, et la forme des arcs-boutants.

« Nous avons déjà insisté sur le plan de la cathédrale de Cambrai afin de prouver par son rapprochement avec les études faites à Reims, que Villart de Honnecourt était l'architecte de cette église de Cambrai, aujourd'hui malheureusement détruite, nous donnons (planche LXVII), le plan de Notre-Dame de Cambrai relevé sur place, lors de la démolition en 1796, de cet édifice, vendu comme domaine national (1). En le comparant à celui, beaucoup plus sommaire, tracé sur l'Album, on reconnaît leur parfaite identité, à un détail près : c'est l'inflexion du mur du chevet, à sa rencontre avec celui du transept. Dans l'Album, ce mur suit l'alignement général, parallèlement à l'axe de l'église, mais en exécution, la place nécessaire pour un escalier montant aux galeries du transept a fait rentrer ce mur en dedans, tandis qu'au Nord l'escalier, étant placé à l'extrémité du transept, n'a donné lieu à aucune déviation du plan. A Reims et à Cambrai un escalier est placé dans l'épaisseur du mur qui sépare la chapelle centrale du chevet de la première chapelle au Sud ; de plus chaque groupe de nervures de la voûte repose sur un massif qui fait avant-corps dans l'église, comme une espèce de contre-fort intérieur destiné à donner plus de solidité au système et à unir une grande force à une excessive légèreté.

« Quant aux élévations intérieures, elles nous font défaut, et, pour les élévations extérieures, il faut nous en rapporter à celles que nous donnons d'après le plan en relief, dressé en 1695 (2). On reconnaît facilement

1. Ce plan a été relevé par M. S. M. Boileux, architecte de la ville de Cambrai, et remis en 1827, par son fils, qui lui succéda, à M. de Baralle, architecte diocésain du département du Nord, qui nous l'a transmis. Nous pensons que ce plan a dû être dressé sur le monument encore existant, du moins jusqu'à une certaine hauteur au-dessus du sol, puisque ce plan indique les fenêtres du rez-de-chaussée et la galerie intérieure placée à leur niveau. Un autre plan, signé et paraphé par le sieur Des Anges, secrétaire de Fénélon, que possède M. de Baralle, constate les mutilations que le chœur de Notre-Dame de Cambrai a subies sous cet illustre prélat. Il indique les travaux de marbrerie, de menuiserie et de serrurerie effectués dans le chœur et le transept conformément au contrat passé à Paris le 20 avril et ratifié à Cambrai en plein chapitre le 8 mars 1719 (L).

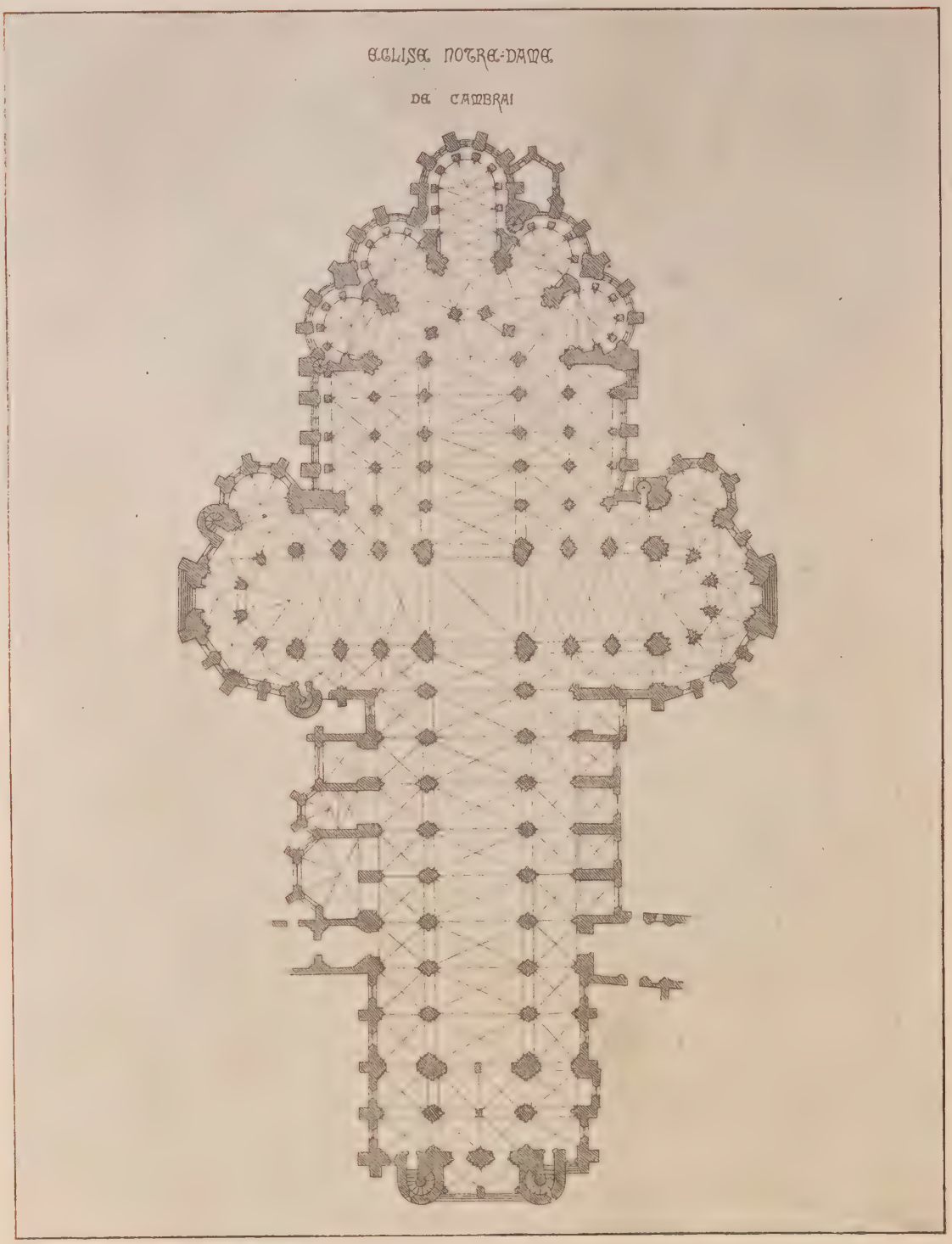
2. Ce plan en relief de la ville de Cambrai, emporté, comme trophée d'une ville conquise, par les Prussiens en suite de l'invasion, est aujourd'hui conservé à Berlin, dans

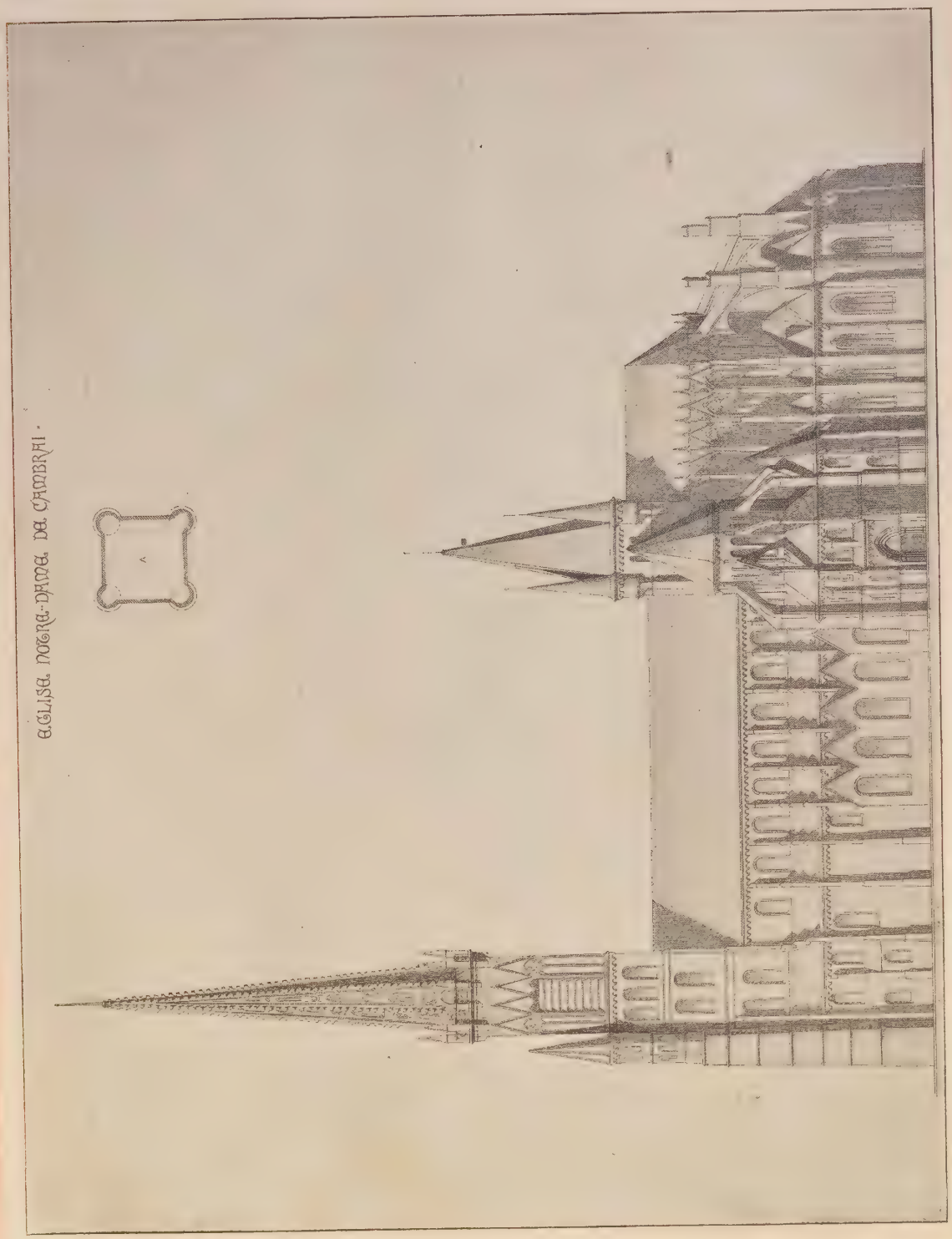


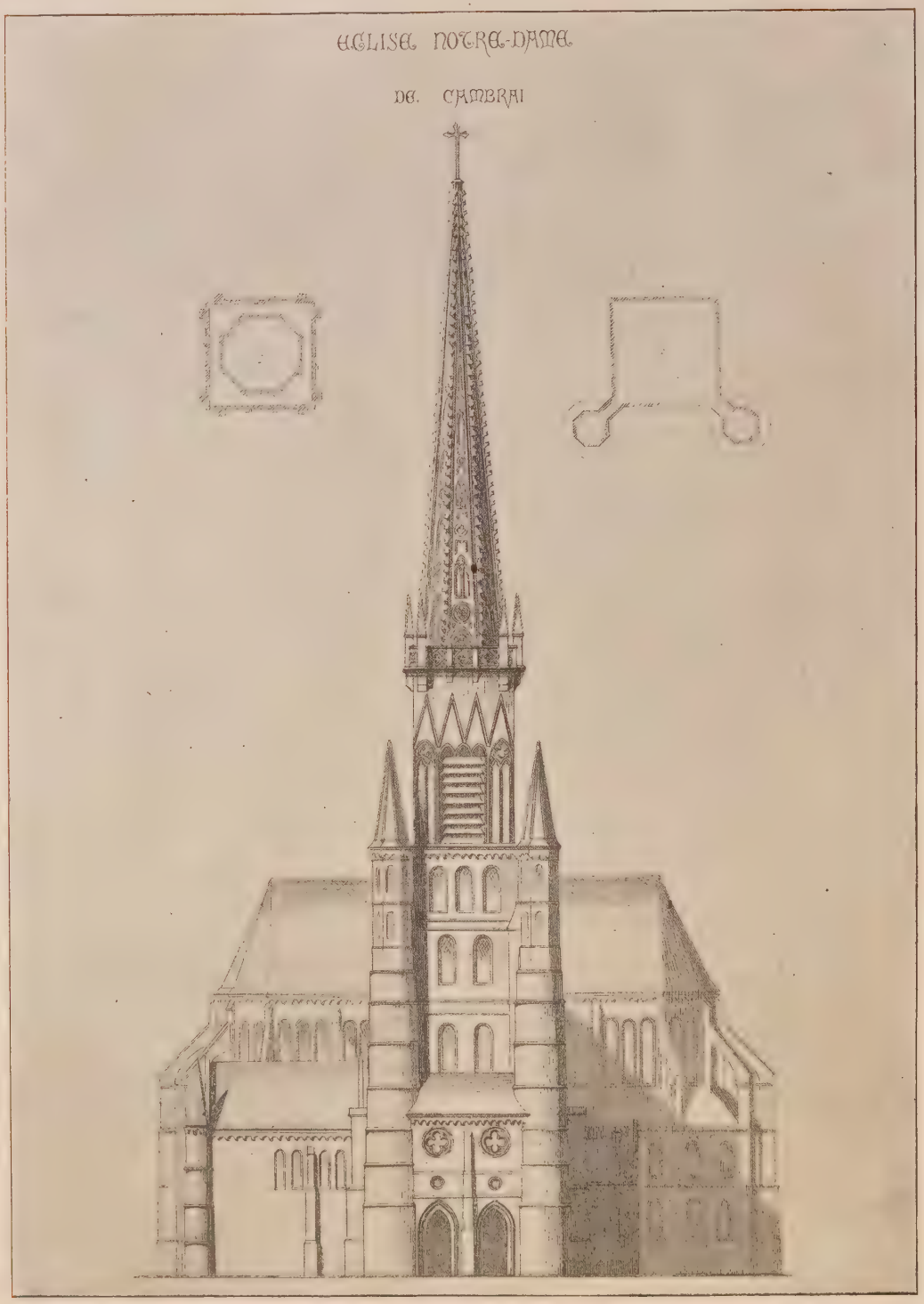
les différents styles de l'édifice. La nef, les transepts, la tour de la façade jusqu'au niveau du comble, sont de construction romane ; et de là plus simples (1023 à 1030,

un établissement appartenant au corps du génie. M. Schnaase, qui a fait exécuter pour Lassus les dessins gravés dans les planches LXVIII et LXIX, donna sur lui les renseignements suivants, le 20 décembre 1852 : « Le plan relief de Cambrai contient la cathédrale. Elle est au milieu du relief qui a un diamètre d'à peu près 3m,50, de manière que, malgré les proportions passablement grandes du modèle de l'édifice, il est trop éloigné pour pouvoir être dessiné. » Mais la permission de déplacer la cathédrale ayant été obtenue, M. Schnaase ajoute : « Pour tous les détails je puis vous en garantir l'exactitude, quoique le modèle soit trop petit pour donner avec précision ceux des moulures, du tracé des fenêtres et de la balustrade qui entoure le toit du chœur. »

D'un autre côté, M. de la Fremoire, ingénieur du chemin de fer du Nord, écrivait de Stettin, le 15 décembre


EGLISE NOTRE-DAME
DE CAMBRAI


EGLISE NOTRE-DAME DE CAMBRAI.


EGLISE NOTRE-DAME
DE CAMBRAI

et 1068 à 1079). Les contreforts au dedans de la nef, les arcs-boutants des transepts doivent être des additions postérieures, destinées à maintenir les voûtes. Il en est de même du dernier étage du clocher, ainsi que de la flèche, qui semblent appartenir à la fin du XIIIe siècle. Cette tour est flanquée de deux tourelles, placées en avant et presque indépendantes d'elle, mais qui ne montent que jusqu'à la partie romane ; au-dessus, l'escalier doit être intérieur, et l'on ne retrouve rien qui rappelle le système suivi à Laon, et cela sans étonnement, car cette partie semble postérieure à Villart de Honnecourt, les travaux de l'église ayant été poursuivis jusqu'en l'année 1472 (1).

« Il faut ajouter la cathédrale de Cambrai à la liste des rares églises dont les transepts sont arrondis ; ceux-ci sont, de plus, contournés par une galerie intérieure, tandis qu'une chapelle circulaire à deux étages leur est adossée du côté du Levant. Ces dispositions, qui semblent spéciales aux églises du Nord et des bords du Rhin, ont été reproduites au XIIIe siècle, avons-nous dit déjà, à Marbourg, dans une église dédiée à sainte Élisabeth de Hongrie, qui, bien que morte en 1231, lors de la reconstruction du chœur de Notre-Dame de Cambrai, en 1230, « ayda par or et par argent à achever le dit chœur. » C'est ce chœur qui est l'œuvre de Villart de Honnecourt : nous reconnaissons dans les dessins faits d'après le plan en relief, que les fenêtres des chapelles sont séparées par un meneau central, et occupées dans leur ogive par une rose à six lobes, comme à Notre-Dame de Reims. Même principe pour les fenêtres hautes ; seulement, à Cambrai, les rosaces sont à quatre lobes, et des frontons les surmontent, accompagnés de pinacles élevés au-dessus des contre-forts et comprenant la balustrade du grand comble, dans leur ordonnance : disposition qui ne se retrouve pas à Reims, mais qui semble imitée de la sainte Chapelle du Palais ; et est peut-être une addition à l'œuvre primitive. De plus, les arcs-boutants du chevet, qui sont à double volée à Reims, sont simples à Cambrai ; mais la forme des amortissements des contre-forts qui les reçoivent, tellement indécise, qu'il nous semble difficile de les attribuer à un siècle plutôt qu'à un autre, et en même temps si éloignée de l'élégance des contre-forts de Reims, nous fait croire à un remaniement postérieur. Si donc les élévations nous paraissent dissemblables, il faut surtout l'imputer aux constructions qui sont venues remplacer celles qui avaient dû être élevées par Villart de Honnecourt, car, les plans étant identiques, les formes qu'ils commandent ont dû être les mêmes.

1855. « Voici ce que porte l'écriture du plan de Cambrai : *Fait en 1695, réparé en 1773-1845 ; échelle de 6 pouces pour 50 toises.* La date de 1845 se rapporte à une simple réparation, qui a consisté à le peindre. L'échelle, comme vous voyez, est trop petite pour qu'il puisse y avoir beaucoup de détails. Ainsi la cathédrale a approximativement $0^m,20$ de longueur sur $0^m,12$ de largeur. Les clochers, fenêtres, arcs-boutants se distinguent facilement, mais il n'y a pas de détails, et si les dessins de M. Lassus en donnent, c'est que l'architecte les a devinés et rétablis. » En présence de ces deux lettres, et de la garantie d'exactitude donnée par M. Schnaase, nous devons croire que les détails reproduits de la grandeur du modèle sont exactement accusés sur celui-ci, et que nos gravures ne lui prêtent rien (A. D.)

1. Ce clocher, avec la flèche qui le surmonte, existait encore en 1806, bien qu'il ait été frappé à nombreuses reprises par la foudre, et je vois dans un rapport adressé à l'Académie celtique, par Alexandre Lenoir, qu'il fut un moment question d'en faire le lieu de sépulture de Fénelon. Mais le mauvais état de ce débris, qui croula deux années plus tard, empêcha de donner suite à ce projet bizarre et grandiose. (A. D.)

Ludovic Vitet. Monographie de la cathédrale de Noyon; chapitre des *Églises à transepts arrondis.*

Julien Deligne, historien du XVIe siècle, dans son *Sommaire des antiquités de l'Église archiépiscopale de Cambrai.*

N. B. La note signée L, est de Lassus ; celle signée A. D., sont d'Alfred Darcel.

Carnet de voyage[1]. — Padoue, Venise, Cortina d'Ampezzo, Pieve di Cadore, Trévise, Vicence (Suite).

LA cathédrale est très ancienne; elle a été agrandie au XIIe siècle et modifiée au XVe et au XVIIIe.

Elle renferme diverses sculptures dont la principale est le beau monument de l'évêque Zanetti par di Lombardi ; au-dessus du tombeau, la statue du Rédempteur, le globe dans sa main ; à ses pieds, l'évêque agenouillé et un prêtre tenant la crosse pastorale.

Sur l'autel de la chapelle de l'Annonciation se trouve l'*Annonciation* de Titien, commandée par le chanoine Malchiostro

C'est la plus célèbre peinture de Trévise, mais je ne puis partager l'admiration qu'elle provoque.

La Vierge, très belle de figure, est à genoux sur le sol d'un portique s'ouvrant sur la campagne ; la douce impression qu'inspire sa physionomie est gâtée par l'ange Gabriel, représenté en jeune garçon, à larges ailes déployées, qui accourt à grands pas en gesticulant, et visiblement inconscient de sa mission. Le chanoine Malchiostro s'est fait représenter à genoux sur les marches du portique ; il est, il est vrai, de petite taille, mais il se détache très nettement du fond du paysage. Il est regrettable que Titien ait eu la faiblesse de céder à cette malencontreuse fantaisie.

Titien a aussi à Venise deux *Annonciations* : l'une à la Scuola-San-Rocco, l'autre dans l'église du Rédempteur.

A mon sens aucune n'est satisfaisante ; il n'a pas compris le mystère, pas plus du reste que d'autres grands peintres du XVIe siècle, notamment Véronèse, Tintoret et même Léonard de Vinci, si toutefois les *Annonciations* qu'on lui attribue sont de lui. Pour l'interprétation idéale du mystère, la palme reste aux peintres de la Toscane et de l'Ombrie et surtout à l'incomparable Fra Angelico.

Parmi les autres tableaux de la cathédrale, on remarque de Girolamo da Treviso, avec la date de 1487, une *Madone sur le trône, saint Sébastien, saint Roch* et des *anges musiciens ;* une *Assomption* de Pier Maria Pennachi 1464-1528 ; la *Gloire de sainte Euphémie*, avec *saint Jean-Baptiste* et *sainte Catherine* par Pier Francesco Bissolo de Trévise, peinte vers 1520, dans une coloration claire et harmonieuse et une procession devant la cathédrale, très habilement présentée, en 1571, par Francesco de Dominicis, dont on ne connaît pas d'autres peintures.

Les autres églises de Trévise possèdent aussi de nombreux tableaux dont les principaux sont attribués, peut-être avec trop de complaisance, à Jean Bellin, Pordenone, Palma le vieux et autres peintres célèbres. Il semble cependant que c'est avec raison qu'on donne à Tommaso da Modena une très belle Madone avec saint Jérôme Miani et sainte Fosca peinte à fresque dans l'église Sainte-Marie-Majeure ; je regrette de ne pouvoir, faute de document, reproduire cet intéressant ouvrage.

En plus de son musée civique, réunion

1. V. la *Revue* de sept. 1903, p. 384 et de janv. 1904, p. 14.

de sculptures et de fresques, Trévise a une pinacothèque communale, d'environ trois cents tableaux. En grande partie ils proviennent de collections entières léguées ou données ; en pareil cas, on accepte tout. Aussi la pinacothèque est de médiocre importance et les quelques bons ouvrages de Jean Bellin, Bassano, Tintoret, Lotto, Schiavone, Palma le Vieux, sont noyés dans une accumulation de tableaux de peintres d'ordre inférieur.

Comme dans beaucoup de galeries italiennes, on y trouve un certain nombre de flamands : Blès, Franck-le-Vieux et un pay-

Palais della Ragione de Vicence. PALLADIO, 1550. (Photogr. ALINARI, Florence.)

sagiste Nylembroucke, que je confesse ne pas connaître, même de nom.

A Vicence c'est l'architecture qui domine ; il y a peu de cités en Italie qui, par rapport à leur superficie et au nombre des habitants, aient autant d'anciens palais.

Le maître est le grand Palladio (Andrea (1508-1580), enfant de Vicence, l'architecte le plus insigne de l'Italie au XVIe siècle ; il s'est inspiré de l'antique, mais il a su donner néanmoins à ses constructions une grandeur, une logique et un caractère particulier ; le regard et l'esprit sont charmés à la vue de ses monuments.

Nous reproduisons l'édifice qui a conservé le nom de *Basilica* ou *Palazzo della Ragione* (1).

1. L'expression était souvent usitée en Italie ; la *Ragione* est la faculté intellectuelle qui permet de discerner le vrai du faux dans l'ordre moral et matériel.

On croit, mais sans preuves certaines, que le premier palais remonte au VIe siècle ; il subit plusieurs incendies et éboulements partiels ; le municipe résolut de le faire

Loggia Bernardo. Palais communal de Vicence. PALLADIO, 1576. (Photogr. ALINARI, Florence.)

reconstruire et, après concours, Palladio fut chargé des travaux ; ils commencèrent en 1549 et furent terminés en 1614. Nous donnons également le Palais communal,

Porte majeure de l'église Saint-Laurent à Vicence. Frère PACE DA LUGO, 1344 (Photogr ALINARI, Florence.)

ancienne loggia Bernarda. Les deux monuments donnent une idée juste des nombreuses constructions de Palladio à Vicence et dans les autres parties de l'Italie.

Vicence a toujours eu un goût très vif pour l'architecture.

Le Dôme, massive construction souvent remaniée, remonte au XIIIe siècle.

Sanctuaire du mont Berico à Vicence. PALLADIO, puis BORELLA, 1688. (Photogr. ALINARI, Florence.)

L'église Saint-Laurent était au XIIe siècle une simple chapelle des Franciscains; elle fut achetée, en 1315, par le municipe et transformée en église. La porte majeure de la façade, que nous reproduisons, a été construite, en 1344, sur les plans du frère Pace da Lugo.

On remarquera que deux colonnes sont supportées par des lions ; la même particularité s'observe ailleurs. Saint Charles Bor-

romée a exprimé l'opinion que ce symbole était significatif de la vigilance du clergé.

En 1796, San Lorenzo, comme beaucoup d'autres églises, fut remis à l'autorité militaire, puis transformé en magasin à fourrages. Le municipe racheta l'édifice en 1845 et le rendit au culte.

Il renferme plusieurs tableaux dont un d'Antonio Veneziano (1512-1386) et un grand nombre de sépultures, dont celle du bienheureux Bartolomeo da Breganze, l'ami du roi de France, saint Louis, mis à mort par ordre de Eccelino, tyran de Padoue.

L'écroulement du campanile de Venise, en 1902, a attiré l'attention des architectes de la conservation des monuments nationaux sur divers édifices menacés.

En première ligne, le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts et le ministre des Cultes ont placé la basilique de San Lorenzo, dont les murailles étaient crevassées, les travaux sont en cours actuellement, et l'église est fermée.

L'amitié de saint Louis pour Bartolomeo, évêque de Vicence, a valu à la cité le don d'un fragment de la vraie Croix et de la Couronne d'épines de notre Sauveur.

Voici la lettre de saint Louis qui a été conservée.

Lodovico per gratia di Dio re di Francia.

Al suo diletto in Christo Bartolomeo per la medesima gratia Vescovo Vicentino, salute et affetto di sincera dilettione.

Ad instantia ho confermato la vostra domanda in segno di dilettione del pretioso legno della Croce et un Spina della sacrosanta Corona del Signore ; attentamente pregando la dilettione vostra, che sino alle fine conserviate, et la facciate con honore conservare, vogliate pregar per noi et facciate fare orationi spirituali.

Data in Parigi l'anno del Signore 1259 in giorno di giovedi dopo la festa invernale del Beato Nicolò et in perpetuo testimonio di questa cosa habiamo comandato et fatto bollare le presenti lettere con li nostri sigilli correndo l'anno del Signore 1266 nella inditione nona, del mese di Luglio.

Ce fut pour la conservation de ces précieuses reliques que les Dominicains firent construire, en 1260, l'église Santa Corona, dont la belle façade en briques vient d'être récemment restaurée.

Le sanctuaire de la Madonna di Monte Berico, reproduit ici, est situé sur une colline hors de la cité ; on y accède par une galerie de 166 arcades, construite en 1748; c'est en réduction la galerie de 635 arcades commencée en 1676, qui, de Bologne, conduit au sanctuaire de la Madonna di San Luca, élevé sur le Monte della Guardia.

On admet que les plans de l'église du Monte Berico appartiennent à Palladio, mais en fait l'édifice a été construit, en 1688, par Borella.

Le sanctuaire est très vénéré; il est desservi par les Servites de Marie. Il faut reconnaître que la générosité des fidèles a donné aux Frères l'occasion de déployer dans l'église un luxe de décoration très exagéré.

La construction au moins est restée intacte, ce qui n'a pas eu lieu, pour bien des raisons, dans beaucoup d'autres édifices religieux de Vicence, dont les notes d'un simple Carnet de Voyage ne peuvent être amplifiées ici.

L'architecture est le charme, dans les rues de Vicence, de cette *passegiata*,— promenade, — si chère aux Italiens, après le labeur de la journée. Mais avant Palladio la cité avait de très beaux palais particuliers, dont plusieurs remontent au XIVe siècle.

En architecture, je n'ai que mon impres-

sion visuelle, sans rien connaître de la technique, qui, du reste, m'importe fort peu; c'est donc avec plaisir que j'ai regardé à Vicence, à côté des nobles constructions de Palladio, les légers et élégants palais dans le style ogival si élégant de Venise dont le type accompli est *La Cà d'oro*, élevée, en 1310, sur le Grand Canal. L'appareil est

Lamentations sur le corps de Jésus-Christ. Bartolomeo MONTAGNA, 1520. Sanctuaire du mont Berico à Vicence. (Photogr. ALINARI, Florence.)

ici en briques, mais la modestie de la matière ne fait aucun tort à l'aspect.

La vue de toutes ces séduisantes architectures ne doit pas cependant détourner de la peinture.

Nous sommes ici dans le centre le plus important de ces pays du Frioul, du Cadore, du Veneto de terre ferme, vertes plaines boisées d'une part et, de l'autre, plus ou moins éloignées des *prealpi*, premières montagnes des Alpes, qui vont grandissantes jusqu'aux vallées du Tyrol.

La nature semble disposée pour favoriser le goût de la peinture, et, en fait, de grands peintres vénitiens ont passé là leurs premières années.

Le groupe des peintres vicentins restés plus ou moins sur la terre natale a laissé beaucoup de tableaux dans la contrée ; en général ils n'ont pas de caractère très particulier ; ils ont subi l'influence de Padoue et de Venise et ont conservé de Mantegna surtout une tendance vers le réalisme. On ne peut nommer ici que les principaux dont les œuvres sont conservées dans les églises de Vicence et dans la pinacothèque municipale établie dans le superbe palais Chieregati, construit par Palladio :

Bartolomeo Montagna (1450-1523). La *Madone avec des Saints.* Giovanni Speranza, contemporain de B. Montagna: l'*Assomption.* Giovanni Buonconsiglio, dit Marescaldo, de la même époque: *Les lamentations sur le corps du Christ.* Marcello Fogolino, du même temps, l'*Adoration des Rois Mages*, etc.

Dans les églises de Santa Chiara, de San Giovanni Ilarione, de Santa Corona et dans la cathédrale on retrouve ces peintres et surtout Bartolomeo Montagna. Son tableau le plus connu est dans le sanctuaire de la Madone au Monte Berico ; je le reproduis comme un spécimen du genre de Vicence au XVIe siècle.

Maintenant je ferme mon Carnet, je n'en ai pas extrait toutes les notes prises dans cette aimable, belle et intéressante cité ; aussi bien, dans les voyages en Italie, il faut savoir mettre un terme aux impressions, en crainte d'une abondance de choses et de noms qui, insensiblement, mettent la confusion et le trouble dans l'esprit.

GERSPACH.

Les confessions et les cryptes de St-Ferréol de Besançon, de St-Marcel de Châlon-sur-Saône et de St-Valérien de Tournus.

J'AI dû m'éloigner un moment de l'itinéraire que je m'étais tracé, et faire une excursion en Aquitaine pour répondre sans retard aux objections que soulevait la question de l'âge de la crypte de Saint-Seurin de Bordeaux ; je m'empresse de revenir dans les vallées du Rhône et de la Saône, c'est-à-dire dans la région qui subit le plus immédiatement l'influence des apôtres de Lyon et de leurs disciples.

Bien des cités gauloises ont eu leurs martyrs de la foi chrétienne, mais aucune ne peut s'enorgueillir comme la ville de Lyon, d'avoir produit toute une légion de croyants assez vaillants pour préférer la mort à toute apostasie. Ceux que nous rencontrons ailleurs en parcourant la province sont toujours isolés un par un ou par petits groupes, un prêtre ou un évêque avec son diacre et son sous-diacre. La chrétienté à Lyon étant très nombreuse, il est croyable que les églises voisines lui ont emprunté leurs apôtres et leurs missionnaires, que saint Pothin et saint Irénée ont envoyé Valérien, Marcel, Ferréol, Félix, Fortunat, Achillée, Julien, Andéol sur les bords de la Saône et du Rhône ; c'est un fait qu'on peut admettre sans blesser la vraisemblance.

Ferréol et Ferrucion, honorés à Besançon comme martyrs du IIIe siècle, sont toujours associés comme deux contemporains qui seraient partis ensemble à la conquête de la Séquanaise et auraient versé leur sang pendant la même persécution [1]. Grégoire de Tours, qui avait lu le récit de leur passion « ut passio declarat », rapporte que la cité de *Vesuntio* les considérait avec orgueil comme ses martyrs particuliers et se vantait d'être témoin de nombreux miracles.

D'après le même auteur, les deux martyrs étaient déposés dans le secret d'une crypte « in abdito cryptae [1] », où de nombreux pèlerins venaient se prosterner encore au VIe siècle. Le sol sur lequel reposait leur tombeau était couvert de feuilles de sauge qu'on s'empressait d'étendre pour leur faire honneur. Comme la plupart des martyrs des premiers temps, ils demeurèrent oubliés dans quelque coin de la nécropole pendant un temps assez long. La découverte de leur sépulture, d'après la *Gallia christiana*, ne serait pas antérieure à 368 et à l'évêque saint Aignan qui les aurait transportés dans une église érigée sous l'invocation de saint Jean, du temps de l'évêque Hilaire (325), en attendant sans doute qu'on pût construire une basilique spéciale pour les recevoir dans le lieu même où ils furent exhumés. Il ne paraît pas que les coutumes de l'église de Besançon aient été aussi régulières que celles des autres églises, il est vrai que l'histoire de ses premiers évêques, comme les origines de beaucoup de ses fondations pieuses, sont enveloppées d'une grande obscurité.

Aucun texte ancien ne nous éclaire sur l'existence de l'abbaye à laquelle fut confiée la garde des deux martyrs ; le fait n'est attesté que par un auteur du XVIe siècle, Gilbert Cousin de Nozeroy, qui sans doute avait compulsé beaucoup de vieux titres,

1. *Acta SS.* junio mense, XVI° die, t. III, p. 8.

1. *Ex gloria martyrum*, cap. LXXI.

car il est affirmatif sur ce point (1). La petite celle, dit-il, qui fut élevée par l'évêque Aignan, donna naissance à la construction d'un monastère, dont l'existence fut anéantie par des circonstances malheureuses au bout de peu de temps. Il s'élevait à une demi-lieue de la ville de Besançon, à l'endroit marqué aujourd'hui par le village de Saint-Fergeux, traduction de *Sanctus Ferreolus*. C'est le même édifice qu'on appelait Saint-Ferrucion au XVIIIe siècle et dans lequel on découvrit, en 1730, le sarcophage d'un évêque du IVe siècle, celui de Silvestre, découverte qui permet de supposer d'autres sépultures de même importance introduites dans ce lieu par révérence pour les deux martyrs (2).

Dans tous les cas, leur sanctuaire n'avait pas le privilège exclusif des sépultures épiscopales, car il est rapporté dans certains nécrologes que S. Léonce (399) fut inhumé à St-Étienne, S. Prothade à l'église Saint-Pierre et Ternatius à Saint-Paul (3). Dans les villes de la frontière où les incursions des Barbares ont été fréquentes, on s'explique que les usages aient été bouleversés par les événements.

A Châlon-sur-Saône, où le culte de saint Marcel est encore vivant autour d'un puits miraculeux qui attire une foule de pèlerins, le 4 septembre de chaque année, dans l'église paroissiale de Saint-Marcel, on ne sait rien des temps primitifs et des dispositions prises pour la conservation de ses reliques. Pourtant, il est certain que sa mémoire fut toujours singulièrement honorée, puisque Gontran, roi de Bourgogne, après avoir fait réédifier (1) et orner son église, la choisit pour le lieu de sa sépulture (594). Plus tard, un cardinal de Rohan, évêque de Chalon, jugeant que son tombeau était au-dessous de sa réputation, fit élever un mausolée magnifique qui est tombé en morceaux sous les coups des Protestants comme bien d'autres monuments (2). La basilique de Saint-Marcel, déjà gouvernée par un abbé au VIe siècle (3), était située dans la banlieue, à 3 kil. vers l'Est, par conséquent au delà de la Saône ; elle était très exposée aux déprédations, néanmoins l'abbaye qui l'entourait et qu'on peut avec vraisemblance faire remonter au roi Gontran, fut si bien entretenue, qu'elle subsistait encore à la Révolution. Par un procès-verbal de fouilles pratiquées par l'évêque Girbald (4), on sait que les corps de saint Silvestre et de saint Agricola furent inhumés près de saint Marcel. Devant tous ces témoignages de piété, il ne semble pas douteux que les reliques de saint Marcel furent déposées dans une confession spéciale pendant la période antérieure à l'an mille.

La crypte de saint Philibert de Tournus (Saône-et-Loire).

SAINT Valérien, immolé seul à Tournus, au début du IIIe siècle, comme les précédents, serait demeuré obscur, sans doute, si le petit monastère qui entourait sa sépulture n'était devenu, au temps des

1. *Description de la Franche Comté*, traduite pour la première fois par Achille Chereau, 1863, p. 94.

2. L'église de St-Fergeux récemment remplacée par un édifice neuf, datait du XVIe siècle. La crypte plus ancienne avait été dénaturée et transformée au début du XVIIIe siècle.

3. Nous empruntons ces citations aux colonnes de la *Gallia christiana*.

1. Frédégaire se trompe en disant que Gontran bâtit cette église la 24e année de son règne (584-585), car Grégoire de Tours dit, qu'elle fut assignée comme prison à deux évêques par le concile de Châlon de 579 (*Hist. franc.*, lib. V, cap. 28).

Fredegarii schol. *Chron.*, lib. I.

2. Cl. Parry, *Histoire de la ville et cité de Châlon-sur-Saône*, 1659, in-fol. pp. 51 et 52.

3. *De gloria martyrum*, l. III.

4. *Acta SS.*, t. II, Martii mensis, p. 515.

invasions normandes, le refuge d'une communauté de Bénédictins errants qui venaient du Bas-Poitou, portant avec eux diverses reliques et notamment le corps de saint Philibert. Pour l'installation des nouveaux arrivants, il fallait des constructions très vastes, qui furent tracées sur un plan grandiose. Dès la fin du IXe siècle, l'église abbatiale s'étendait depuis la crypte qui marque la place du chevet mérovingien jusqu'au narthex de l'entrée occidentale dont le caractère archaïque frappe tous les visiteurs.

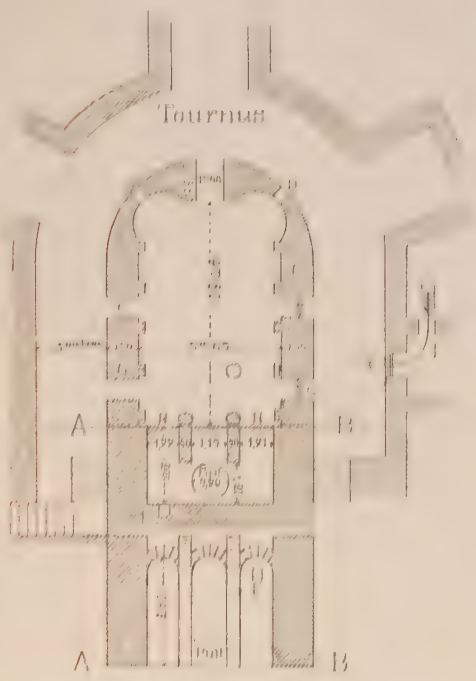
Il y a peu d'églises en France aussi importantes et aussi curieuses, au point de vue de l'histoire de l'architecture romane,

Coupe longitudinale de l'abbatiale de Tournus.

que l'église abbatiale élevée au XIe siècle par les religieux de Saint-Philibert de Tournus. Son plan, les voûtes de sa nef, ses colonnes élancées, ses chapiteaux, ses trois tours, son narthex en font un monument exceptionnel pour les études archéologiques. Cette église a perdu son cloître presque entièrement, mais elle conserve sous son sanctuaire une crypte qui ne ressemble à aucune autre par ses dimensions, sa hauteur et son plan d'étage, 3m,50 sous clef de voûte. Opposée à la chapelle Saint-Michel, qui est construite au-dessus du vestibule d'entrée, à l'Ouest, au niveau de la tribune des orgues, comme pour symboliser l'église triomphante, la crypte figure la période des souffrances de l'Église de Tournus, et nous rappelle qu'elle eut l'honneur d'offrir au ciel un martyr, saint Valérien, premier patron de la ville, au temps de S. Pothin de Lyon. On sait comment le culte de saint Philibert vint lui disputer les hommages de la foule sur les bords de la Saône. Chassés de leur île par les invasions normandes, les religieux de Noirmoûtier (Vendée) avaient traversé le Poi-

tou, l'Anjou et le Berry sans pouvoir trouver un asile à leur convenance; ils erraient portant avec eux le corps de leur fondateur, saint Philibert, lorsque le roi Charles le Chauve les autorisa à s'établir dans le pays de Châlon. L'acte est de l'année 875 (1).

Les nouveaux arrivants étaient nombreux, ils formaient une communauté plus importante que le petit monastère méro



Plan de la crypte de Tournus

vingien qui les avait précédés, ils furent obligés de relever les ruines qu'on leur offrait et d'étendre le périmètre des constructions. Au Xe siècle, une invasion de Hongrois renversa ce qu'ils avaient édifié et les força à dresser les plans d'un nouvel établissement, qui dépassa en splendeur tout ce qu'ils avaient fait auparavant, et dans lequel fut comprise l'église abbatiale que nous avons sous les yeux.

1. « Abbatiam S. Valeriani martyris quæ est in pago Cavilonensi ubi etiam venerabilis martyr corpore quiescit. » Chifflet, *Hist. de l'abbaye royale de Tournus*, p. 82

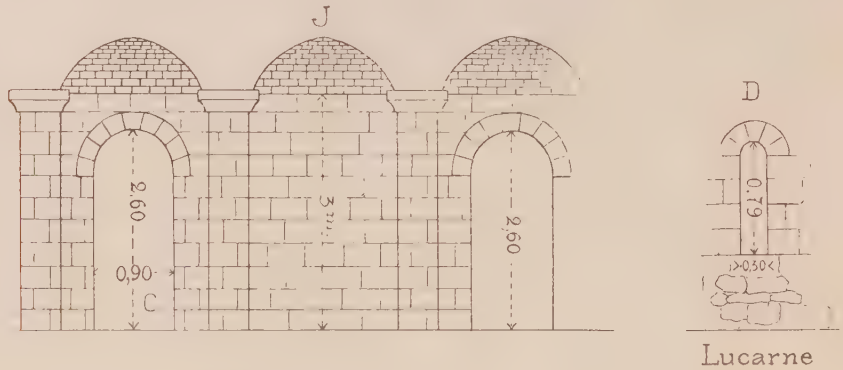
La crypte, qui s'étend sous le chevet, la seule partie que nous ayons à décrire pour notre étude, reproduit en contrebas le plan de l'église supérieure ; sa cella est sous le sanctuaire et le chœur, son déambulatoire est exactement situé au-dessous de celui qui tourne autour de la colonnade du maître autel. On voit également dans le sous-sol la reproduction des cinq chapelles absidales qui ornent l'extrême chevet. Cette crypte est donc en réalité une sorte d'église inférieure. Aucune partie, n'est demeurée close et mystérieuse, la circulation est libre dans tous les sens. La cella, qui occupe le milieu du sous-sol, se compose d'une enceinte, dans laquelle on a percé cinq ouvertures qui sont de véritables portes : les quatre des côtés ont $0^m,90$ de largeur sur $2^m,60$ de hauteur, celle de l'Orient a $1^m,08$. Il n'y a pas trace de fenêtres sinon dans le fond de deux niches demi circulaires qui flanquent la porte de l'Orient, ce sont deux petites lucarnes étroites, hautes de $0^m,79$ sur $0^m,30$ de largeur, prenant jour sur le déambulatoire. Les murs de cette cella sont des massifs de maçonnerie de $1^m,50$ pour lesquels on a employé des moellons de grosseur moyenne ($0^m,30 \times 0^m,50$) liés par d'épais joints en mortier grossier.

Quand on pénètre dans l'intérieur de la cella, on constate que l'espace de cette petite nef, longue de $9^m,80$, large de $5^m,65$, est partagé dans le sens de la longueur en cinq travées couvertes de petites voûtes hémisphériques, façonnées d'après un procédé des plus primitifs avec du blocage jeté sans ordre sur des formes. L'ouvrier a employé pour le cintrage des planchettes qui ont laissé partout les traces de leur empreinte et de leurs joints (1). Pour supports,

1. Les voûtes s'arrêtent aux abords du puits et laissent un vide de $0^m,20$ Au même endroit, on aperçoit aussi

on a dressé le long des murs des pilastres peu saillants, couronnés de tailloirs, et au milieu des colonnes au nombre de huit, non fuselées, qui se terminent par des chapiteaux ornés comme on savait le faire dans les ateliers de l'époque romane (1). Au-dessus des chapiteaux sont des abaques épais, pour recevoir la retombée des voûtes qui ne se produit pas toujours d'une façon régulière sur le milieu du chapiteau. Il faut noter encore que les deux colonnes de la première travée à l'Orient, ont été polies, et ont le fût renflé ; elles ne proviennent pas de la même carrière que les autres et paraissent plus anciennes. On fait la même remarque au côté de l'Occident, à l'entrée d'un enfoncement qui renferme un puits ; là encore on a employé, au lieu de pilastres, deux petites colonnes fuselées, montées sur un socle très élevé qui n'ont pas la même origine et la même date que les autres.

L'escalier unique par lequel on descend aujourd'hui dans le sous-sol, en partant du transept nord, avait son pendant dans le transept sud, avant que le Cardinal de Bouillon fît exécuter, en 1702, de grandes



Appareil de la crypte.

réparations dans cette partie de l'église. Celui du Nord fut lui-même pendant quelque temps remplacé par un autre pratiqué dans la chapelle de saint Pourçain, la première à gauche dans le déambulatoire ; heureusement l'architecte Questel, chargé des restaurations de 1846, eut la bonne inspiration de rétablir l'accès primitif. Il nous reste à souhaiter que l'escalier du Sud ne reste pas indéfiniment fermé, car il complétera les lignes harmonieuses du plan. Dans la plupart des églises, l'accès des cryptes a subi les mêmes variations, parce que souvent il contrariait les projets d'embellissement du chœur ou entravait la circulation.

Tel est le cadre dans lequel les générations du moyen âge et des temps modernes, depuis le XIe siècle jusqu'en 1562, sont venues accomplir leurs dévotions autour des reliques de saint Valérien. La crypte étant aujourd'hui absolument déserte et vide de tout mobilier, il nous est assez difficile de dépeindre la physionomie de la cella, quand l'autel était en place ; ce que nous pouvons affirmer, c'est que l'emplacement assigné au tombeau qui passe pour être celui de saint Valérien ne lui appartient pas plus que l'invocation du même Saint ne convient à la chapelle absidale du

des traces de fenestrage qui semblent annoncer la présence d'un soupirail.

1. Les feuilles d'acanthe sont groupées comme les fleurs dans un bouquet uniforme.

milieu où il est exposé. Si nous avions un dessin du XIIe ou du XIIIe siècle, nous le verrions dans la cella elle-même, à la place d'honneur, c'est-à-dire contre le mur de l'hémicycle, la tête regardant l'Orient et appuyée contre un autel. Les deux niches demi circulaires qui sont pratiquées à gauche et à droite de cet hémicycle ressemblent bien aux crédences qu'on est habitué à voir à proximité des autels pour y déposer des offrandes ou des objets du culte.

Le public ne pénétrait pas dans la *cella*, à moins qu'il ne fût d'une classe privilégiée ; il se bornait à regarder le sarcophage à travers les grilles qu'on avait établies dans chacune des cinq ouvertures percées dans l'enceinte de la cella. Il n'est pas possible de douter de cette installation, car on aperçoit encore dans la maçonnerie de plusieurs cintres les restes des barreaux de fer qui composaient les grilles. L'ouverture de l'Orient n'était pas nécessaire, sa seule présence aux pieds du tombeau indique que la grille de ce côté avait une partie mobile qu'on ouvrait dans certains cas pour satisfaire les pèlerins désireux de toucher le sarcophage.

Supposer, comme l'a fait Meulien dans son *Histoire de Tournus* (1), que la confession et l'exposition du sarcophage se trouvaient du côté opposé, c'est-à-dire à l'Ouest, dans cet enfoncement de deux mètres de profondeur où l'on voit le puits, c'est méconnaître les rites ecclésiastiques. Le réduit distinct, dont l'entrée est décorée de deux colonnes, paraît composer une sorte de *cella*; parce que le puits jouait un rôle important dans le culte rendu aux saints, il était l'accessoire indispensable de toute confession, attendu qu'aucun pèlerin ne serait parti content s'il n'avait emporté un peu d'eau puisée à proximité du sarcophage. On croyait avec assez de vraisemblance que le martyre de S. Valérien avait eu lieu en dehors de la ville de Tournus, là où s'élève l'abbaye ; on devait donc supposer, par voie de conséquence, que la terre et l'eau de cet emplacement, devaient avoir une vertu curative.

La seule présence de ce puits nous autorise à affirmer que le XIe siècle n'a rien innové en élevant une crypte avec des colonnes et des voûtes au-dessus du tombeau de S. Valérien, il n'a fait que décorer avec splendeur un lieu sanctifié depuis plusieurs siècles par des démonstrations éclatantes de piété. Jamais les générations postérieures à l'an mille n'auraient eu la pensée de creuser un puits dans un sous-sol, qui n'aurait pas été signalé d'avance par des prodiges et un courant de pèlerinages. On dit que ce puits n'avait pas plus de deux mètres de profondeur avant 1846, époque où il fut creusé tel qu'il est aujourd'hui. S'il en est ainsi, il faut supposer que les pèlerins se contentaient, à défaut d'eau, d'emporter de la terre comme à Saint-Irénée de Lyon (1).

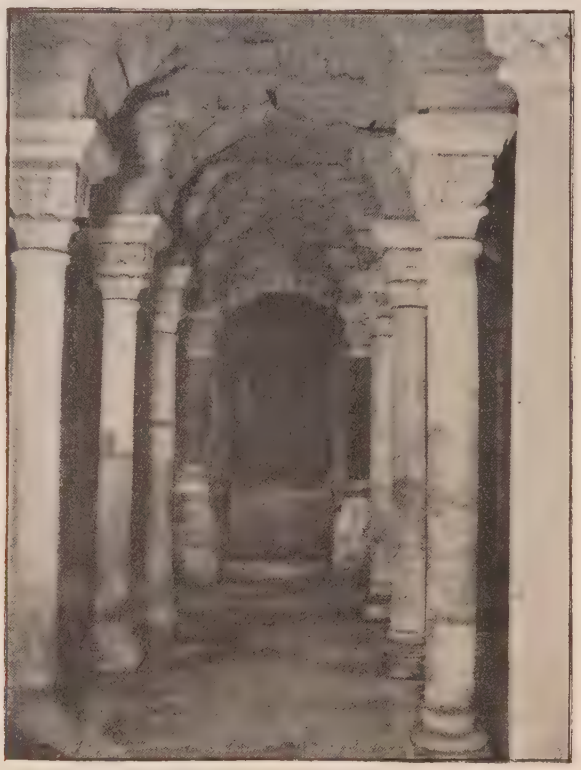
Quoi qu'il en soit, j'ai la conviction que le patron de Tournus n'a pas été plus maltraité que les autres martyrs de la Gaule chrétienne et que, dès l'époque mérovingienne, il a eu sa confession monumentale comme saint Symphorien d'Autun, saint Bénigne de Dijon et tous les autres martyrs de la vallée du Rhône. On sait que les princes de la race mérovingienne, quoique grossiers dans leurs mœurs, se montraient très respectueux envers les autels et que la Gaule sous leur domination se couvrit de

1. *Histoire de la ville et du canton de Tournus.* Tournus, 1892. 1 vol. in-8°.

1. Témoignage de M. Chaumont, curé de Tournus Cette crypte ayant été louée à des particuliers de 1792 à 1840, il est possible qu'ils aient comblé le puits.

monastères. Chaque tombeau était gardé par une abbaye dont les murs retentissaient de louanges perpétuelles. Gontran de Bourgogne, ne se contenta pas de bâtir une église à Châlon-sur-Saône en l'honneur de saint Marcel, martyr contemporain de saint Valérien et de saint Pothin, il constitua aussi une riche dotation pour l'entretien du service religieux. Comment supposer qu'il a oublié saint Valérien dont les reliques étaient non moins célèbres au temps de Grégoire de Tours ?

Ce pieux auteur, qui est allé à Tournus comme il a visité tous les sanctuaires célèbres de son temps, et qui a conféré avec le desservant, Epirechius, dont il vante la



Nef principale de la crypte.

vertu et la sincérité, désigne l'établissement sous les différents noms de *basilique*, de *temple* et d'*église*, termes qui représentent autre chose qu'un simple oratoire exigu élevé dans un cimetière. Il s'est enquis des prodiges qui s'accomplissaient, il en a noté un qui est presque une accusation de tiédeur envers le comte de Châlon, appelé alors *Gallus*. Ce personnage, atteint d'une maladie qui ressemblait à une hydropisie et se sentant défaillir sous les tortures de son mal, se fit transporter mourant au tombeau du saint martyr (1). Là, comme il était prosterné la face contre terre, le prêtre vint lui dire : « Si vous voulez guérir, ayez confiance dans la puissance du martyr et faites le vœu de lui offrir une poutre et ses accessoires pour la restauration du toit de son

1. Ch. Parry, *Histoire de la ville et cité de Châlon-sur-Saône* 1659, in-f°, pp. 51, 52.

temple. Si vous tenez parole vous serez exaucé. » Aussitôt le malade se mit en prières, fit le vœu, qu'on lui indiquait et se leva guéri. En retour, il ordonna d'envoyer une poutre à la basilique [1].

L'historien n'en dit pas davantage sur le monument, il ne prononce pas le mot de *crypte*, mais il lui arrive si souvent de citer des expositions de sarcophages dans des sous-sols, qu'il a pu simplifier, cette fois, les détails de sa description ou considérer qu'ils étaient inutiles devant un usage très répandu. Il n'est pas croyable que les reliques de saint Valérien aient été déposées dans une confession étroite, murée et inaccessible au public sous le maître-autel.

Il y a peu d'exemples que de telles précautions aient été prises en Gaule avant l'invasion des Sarrasins. Dans les conditions de solidité que présentent ces caveaux, celui de Tournus aurait résisté à tous les coups, et de plus, on peut être certain qu'il aurait été respecté par les constructeurs successifs comme une relique insigne. Ceux-ci auraient créé une seconde crypte à côté de la première comme à Saint-Savin sur Gartempe plutôt que de modifier une installation admise par les siècles antérieurs. L'hémicycle d'un côté et le puits de l'autre nous paraissent être les deux limites extrêmes de l'étendue de la crypte de Tournus au VIe siècle. Quant à l'entrée, je serais tenté de la fixer sur l'axe dans le renfoncement du puits, par les deux couloirs de 1^m,20 qui sont de chaque côté, car ils ne sont pas nécessaires à l'accès du puits.

Je ne sais si le corps de saint Valérien fut caché pendant la panique du VIIIe siècle, cela est possible, mais l'existence de sa sépulture était parfaitement connue au IXe siècle. Le diplôme qui institue les religieux de Noirmoûtier, propriétaires de l'abbaye de Saint-Valérien, en 875, relate formellement que son corps y est conservé [1].

C'est ici le lieu d'indiquer les changements probables qui résultèrent de l'arrivée d'une nouvelle communauté nombreuse et suivie d'un trésor considérable. Il va sans dire qu'après les émotions de leurs déplacements continuels et les bruits d'incursions qui troublaient sans cesse la Gaule, les religieux utilisèrent la cella telle qu'elle était avec ses murs pleins et réduisirent les ouvertures au chiffre strictement nécessaire. Le moment n'était pas encore venu de percer l'enceinte de portes hautes et larges comme celle que nous voyons. Il était plus prudent d'imiter les religieux de l'abbaye de Saint-Gall, qui, dans le même temps, se contentaient de deux petites fenêtres à l'Orient et à l'Occident, d'une petite porte pour le desservant et de répéter à Tournus ce qu'ils avaient fait à St-Philibert de Grand'lieu (Poitou). A mon sens, le déambulatoire qui contourne la cella depuis le XIe siècle succède à un couloir dont l'unique but était de conduire les pèlerins à l'arrière-chevet pour honorer le tombeau par la fenestella de l'Orient. C'est la disposition adoptée au IXe siècle dans les deux abbayes précitées.

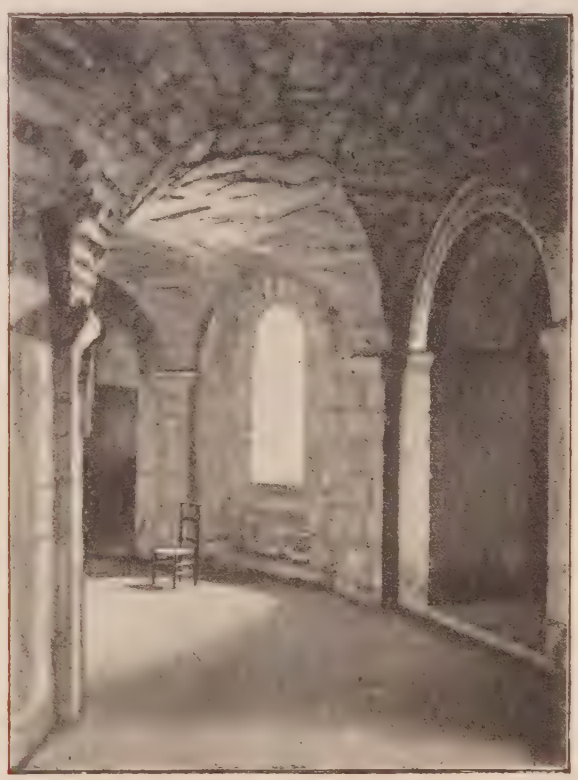
Il y avait lieu de prévoir une affluence plus considérable de pèlerins par suite de l'augmentation du trésor. Les religieux de Noirmoûtier arrivaient avec plusieurs corps saints, entiers ou divisés, parmi lesquels je citerai ceux de saint Philibert, de saint Viau, de saint Martin de Vertou et de saint Benoît de Quinçay. L'ancien catalogue des reliques fait encore mention des corps de

1. *De gloria martyrum*, lib. I, cap. 54.

1. « Abbatiam sancti Valeriani martyris, quæ est in pago Cavilonensi, super fluvium Sagonam, ubi etiam idem venerabilis Martyr *corpore* quiescit. » (Juénin, *Preuves*, pp. 90, 93.)

S. Samson, de S. Candide, de S. Clin, de S. Basile, de saint Arnou et d'une quantité d'autres qui ne figurent pas dans la chronique de Tournus. Il est certain que le corps de saint Florent y demeura aussi quelques années, car c'est de là que le moine Absalon l'enleva furtivement pour le reporter en Anjou d'où il était parti. Ainsi, au IXe siècle, l'abbaye de Tournus fut transformée en un dépôt important de reliques, c'est un fait bien avéré (1).

Puisqu'il en est ainsi, il faut admettre que ses trésors n'étaient pas exposés dans les chapelles de l'église haute sous la main de tout le monde et que le sous-sol du sanctuaire avait été aménagé d'une



Déambulatoire de la crypte.

façon assez vaste pour donner place à tous les personnages qui étaient venus demander l'hospitalité à Tournus. Autour de l'autel et du sarcophage de saint Valérien qui occupait le centre de la cella inférieure, on voyait tous les autres sarcophages rangés çà et là le long des parois et dans le milieu de la nef. Nous sommes donc obligés d'en induire que la crypte de l'abbaye de Tournus était déjà au IXe siècle d'une capacité égale à la nef centrale de la crypte actuelle, autrement elle aurait été insuffisante.

Les événements tragiques qui se renouvelèrent au Xe siècle démontrèrent que les religieux auraient manqué de prévoyance s'ils n'avaient pas eu recours à une crypte fermée, parfaitement murée et voûtée. Dans leurs courses en Bourgogne, les Hongrois commirent les mêmes ravages que les Normands et les Vandales ; ils brûlèrent Tour-

1. Juénin, *Ibidem*, chap. VI, p. 39.

nus et son abbaye, et cependant on a la certitude que les reliques échappèrent au désastre. On prit sans doute les mêmes précautions que dans beaucoup d'autres lieux, on enterra la plupart des sarcophages et on dissimula l'entrée du sous-sol. D'après les documents postérieurs, on a lieu de croire que le corps de S. Valérien demeura enfoui de 937 à 979 (1). Le calme étant revenu, l'abbé Étienne voulut venger le saint patron de l'église de l'humiliation qu'il avait subie trop longtemps pendant les années de terreur. Il fit fabriquer deux reliquaires d'argent enrichis de lames d'or et de pierres précieuses, l'un pour les membres du martyr, l'autre en forme de buste pour loger la tête. On laissa la poussière de son corps et de ses vêtements dans le sarcophage dont le couvercle fut scellé avec du bitume. Il est rapporté formellement que ce monument funèbre fut descendu dans la crypte, *in inferiori crypta*, où il fut placé derrière l'autel sacro-saint de Saint-Valérien, tandis que les reliquaires restèrent dans l'église *supérieure* et furent déposés sur l'autel de Notre-Dame (2). C'est bien ainsi que s'accomplirent dans toutes les églises les déplacements postérieurs aux invasions barbares.

Dans le temps de la translation des reliques, événement qui avait eu beaucoup de retentissement, un pauvre hydropique, attiré par l'espoir d'une guérison, se cachait, dit le texte, *dans les cryptes* d'où le corps de saint Valérien avait été exhumé (latebat in cryptis) (3). Ce pluriel dénonce autre chose qu'un simple caveau, il nous dévoile la présence de couloirs d'accès plus étendus que dans les cryptes latines des premiers siècles. Telle était la situation certaine du sous-sol du sanctuaire de Tournus lorsqu'un nouvel incendie, en 1006, mit les religieux dans la nécessité de préparer ou d'achever l'édification du splendide édifice roman qu'on appelle l'abbatiale de Tournus.

Pour le sujet spécial qui nous occupe, nous résumerons cet exposé en disant que la la crypte de Tournus a perdu tous les caractères qui constituent une confession de martyr. Il est possible que sous le vêtement de moëllons de son enceinte on retrouve des vestiges de murs du VIe siècle, comme du côté du puits, mais sa décoration actuelle est un vêtement nouveau qui ne peut être antérieur au XIe siècle. Dom Martène, quoique savant bénédictin de la congrégation de Saint-Maur, a trop présumé de son antiquité, en 1710, quand il a émis l'avis que le monument de la crypte était contemporain de Grégoire de Tours (1). A son époque, l'archéologie religieuse était une science inconnue ou peu répandue. Le chanoine Juénin est meilleur juge, quand, s'appuyant sur les caractères de l'inscription RENCO ME FECIT, il apprécie que le monastère a été reconstruit presque totalement à la fin du Xe siècle (2). La chronique de Tournus paraît lui donner raison aussi quand elle dit que l'abbé Étienne reprit la construction depuis les fondations (3).

Léon Maitre.

1. « Clausum tellure per multorum spatia manserat annorum. » (*Chronicon Trenorciense*, cap. 38.)

2. « In inferiori crypta monasterii nostri post beatissimi Valeriani sacrosanctum altare deponentes, abierunt.» Juénin, *preuves*, p. 35.

3. *Acta S. Valeriani et miracula.* (Apud Juénin, *preuves*, p. 36.)

1. *Voyage littéraire de deux Bénédictins.* Paris, 1717. 2 vol.-in 4°.

2. *Nouvelle histoire de l'abbaye royale et collégiale de Saint-Filibert et de la ville de Tournus*, enrichie de figures par un chanoine de la même abbaye. Dijon, 1733, 1 vol. in-4°, p. 381.

3. « Majoremque monasterii fabricam a fundamento construxit. » (*Ibidem*, preuves, p. 25.) Cet abbé est mort en 980.

Église de St-Paul de Varax (Ain). Description de la façade et des portes. (Art. LXXXI de la collection.)

Généralités. — Historique.

C'EST un remarquable privilège de notre France que de présenter sur toute l'étendue de son territoire des monuments intéressants des siècles passés. Aucune autre des grandes nations européennes ne possède au même degré ce caractère : l'Allemagne s'enorgueillit, sur les bords du Rhin et en Bavière, de ses admirables églises romanes du XIIe siècle et de ses riches cathédrales gothiques du XIVe ; mais en Poméranie, en Prusse, en Hanovre, en Wurtemberg même, l'art chrétien de ces époques n'a pour ainsi dire laissé aucune trace [1] ; — l'Italie vante avec raison les basiliques de marbre construites par ses architectes du moyen âge, mais on ne pourrait guère en citer une seule dans tout le Sud de la Péninsule ; de même pour la plupart des autres pays. — En France, au contraire, depuis les flèches de granit de la Bretagne jusqu'aux portiques à colonnes de porphyre de la Provence, on trouve dans chaque département, nous pourrions presque dire dans chaque canton, même dans les lieux où la nature semble se prêter le moins à l'épanouissement de l'art, des monuments intéressants qui attestent tout ensemble la foi et le génie de nos pères.

C'est ainsi que sur les confins de la Bresse et des Dombes, dans un pays tout parsemé d'étangs, à quelques lieues de la merveille de Brou [1], se dresse, solitaire, au milieu des maisons d'un modeste village, une délicieuse église du XIIe siècle : St-Paul de Varax.

L'histoire de cet édifice est peu connue : on sait seulement qu'au début du XIIe siècle, le domaine appartenait aux archevêques de Lyon, car, le 25 juin 1103, l'un d'eux, Hugues Ier, en fit donation au chapitre de St-Paul de Lyon, à charge d'une redevance annuelle de dix sols (cf. *Archives du Rhône, hist. de St-Paul, fol. 114-115*) : on ignore si le nom de St-Paul appartenait antérieurement à la terre ainsi cédée, ou s'il lui fut donné à cette occasion. — Le chapitre conserva le patronage de St-Paul de Varax jusqu'en 1790.

Bien qu'on ne possède aucun document relatif à la construction de l'église actuelle, on peut avec certitude, d'après ses caractères architectoniques, la faire remonter à la première moitié du XIIe siècle : ce sont donc les chanoines qui auraient fait édifier ce beau monument sur leur nouvelle possession. — Une découverte moderne semble du reste confirmer cette hypothèse : en 1853, en grattant les murs de l'intérieur de l'église pour y appliquer un crépissage nouveau, M. Darme, architecte, chargé des travaux, a mis au jour diverses peintures extrêmement anciennes, notamment un long cordon régnant tout autour de la nef, et représentant une longue suite d'écus armoriés [2].

1. L'admirable Münster d'Ulm est sur l'extrême limite du Wurtemberg, à quelques centaines de mètres de la frontière bavaroise.

1. L'église de Brou, élevée dans un faubourg de Bourg, par Marguerite d'Autriche pour lui servir de tombeau.

2. Ce cordon se trouvait placé horizontalement à 2 mètres 33 du sol. Les écus étaient dessinés par de larges

Or, si l'on remarque que les armes de la famille de Varax [1], maison pourtant célèbre et puissante dès cette époque, n'y figurent pas, on peut en conclure que cette liste nobiliaire doit représenter une collection de personnages étrangers au pays même, sans doute la suite des doyens du chapitre de St-Paul, ou simplement la liste des membres de ce chapitre au moment de la construction [2].

Fidèle à notre plan, nous n'examinerons ici en détail que l'extérieur du monument : il présente d'ailleurs assez d'intérêt pour satisfaire le chercheur même le plus blasé. — La façade, en particulier, par laquelle nous allons commencer notre examen, offre un dispositif éminemment original : sur un perron élevé de quelques marches, court tout le long de cette façade une arcature en plein cintre, historiée, percée en son milieu d'une porte dont le cintre dépasse le niveau des arcades voisines : l'ensemble a un caractère de recueillement et en même temps de majesté qu'on s'étonne de rencontrer dans un édifice de proportions aussi restreintes.

Quant aux sculptures, elles ne peuvent soutenir la comparaison avec les belles œuvres que produisaient à la même époque, les écoles de Poitou et de Bourgogne : l'exécution des ornements est bonne ; mais les figures laissent fort à désirer : l'imagier semble ignorer l'art de les grouper et se borne à les disposer isolément sur un fond uni ; bien plus, les proportions même des personnages sont en général mauvaises : ce sont des nains disgracieux, à la tête et aux pieds ridiculement exagérés.

Nous devons plusieurs des renseignements qui vont suivre à la description publiée, en 1835, par M. Leymarie dans « l'Album de l'Ain ». M. le curé de St-Paul de Varax et M. l'abbé Marchand de Bourg ont bien voulu, eux aussi, nous fournir de précieuses indications [1].

Façade occidentale.

I. PORTE.

Figures sculptées.

AVANT de détailler les sculptures de cette porte, déchiffrons les inscriptions qu'elle nous présente et qui paraissent contemporaines de la construction.

La première, disposée sur une seule ligne autour de l'archivolte du tympan, sert de dédicace à l'église :

In nomine Dni nostri Isu XPi et inonore (sic) *beate sb* (semper) *virginis Mariæ et sci Pauli api et omniu scm Dei* [2]. » C'est à-dire : « Au nom de N. S. Jésus-Christ et

traits noirs ; les couleurs dominantes, du moins dans les écus demeurés intacts, étaient le rouge (gueules) et le blanc (argent).

1. Les Varax portent écartelé de vair et de gueules.

2. En outre, et au-dessus de ce cordon armorié, M. Darme a découvert de très curieuses peintures murales, en ton gris clair et à traits noirs fortement accusés : elles représentaient, du côté droit de la nef : 1° une scène de martyre : on voyait des jambes nues, un billot et une sorte de marteau levé au-dessus ; — 2° un chevalier richement vêtu, dont le cheval était gardé par un page ; — du côté gauche : un fragment de personnage ; — au dessus d'une inscription « ecce homo », un Christ, de grandeur naturelle (dont la partie supérieure manquait) nu, les reins ceints d'un linge, tombant en avant ; de la cuisse gauche jaillissait du sang ; — à ses pieds était agenouillé un moine revêtu d'un manteau blanc par-dessus ses ornements sacerdotaux ; dans le nimbe de sa tête chauve, on lisait : « S. martyr..... omni memento ». Au-dessus du moine, dans un petit cartouche, était l'inscription : « Hoc me fecit fieri Dns Author Triquesionti ». — Ce nom bizarre serait donc celui de l'artiste qui avait exécuté, ou mieux du chanoine qui avait commandé les peintures : le terme « Dominus » semble en tous cas indiquer un personnage ecclésiastique. Ces peintures ont aujourd'hui disparu. Tous les renseignements ci-dessus, fournis par Siraud (dans son ouvrage *Courses archéologiques*), m'ont été obligeamment communiqués par M. l'abbé Marchand de Bourg.

1. Actuellement, l'architecte chargé de l'entretien du monument, est M. Ferret de Bourg, qui y a exécuté divers travaux il y a trois ans.

2. Cette inscription, comme les suivantes, étant en lettres carrées, il n'y a, dans l'original, ni majuscules ni minuscules.

en l'honneur de la bienheureuse Marie toujours Vierge, et de S. Paul apôtre, et de tous les Saints de Dieu. »

Une autre inscription, gravée sur l'étroite bande de pierre qui sépare le tympan du linteau et au-dessus des personnages figurés sur ce linteau nous fournit leurs noms : c'est la liste des apôtres :

« *S . simon . s. bar* (tol [1]) *omeus . ia* (cobus) . *iu* (das) . *io* (hannes) . *petrus* . *maria . pa* (ulus) . *an* (dreas) . *ia* (cobus) . *philipus . mateus . tomas* . , c'est-à-dire S. Simon, S. Barthélemy, S. Jacques, S. Jude, S. Jean, S. Pierre, Ste Marie (la Vierge), S. Paul, S. André, S. Jacques, S. Philippe, S. Mathieu, S. Thomas », soit les douze apôtres et la Vierge, correspondant aux treize personnages du linteau Certains noms ont été abrégés afin de pouvoir trouver place exactement au-dessus du personnage représenté. — Une cassure de la pierre figurant un jambage au p de pa,

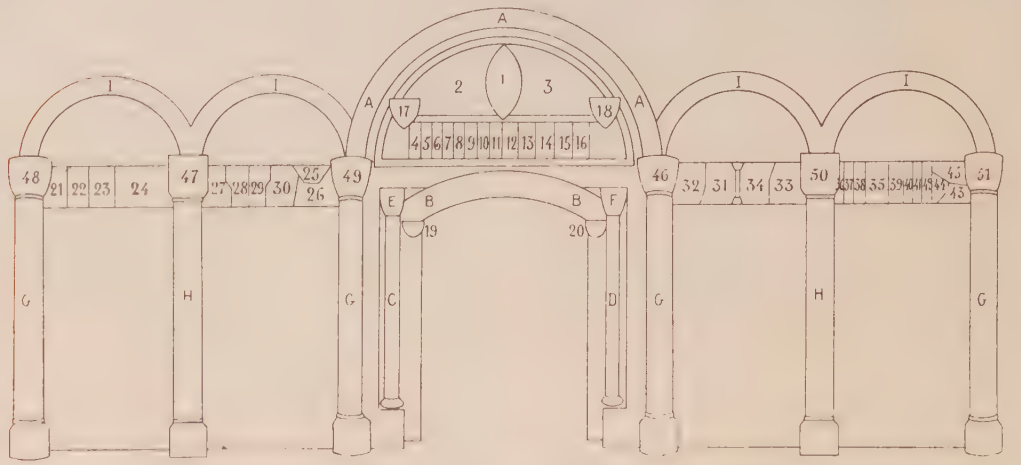


Fig. 1. — Schéma de la façade occidentale de l'église St-Paul de Varax.

avait fait prendre cette lettre pour un R à M. Leymarie, qui, par suite de cette erreur, lisait ainsi la partie centrale de l'inscription : « Pierre, Marc, Jacques, ra (redemptor?) André, Jacques ». — Mais cette lecture erronée avait trois inconvénients : 1° elle donnait quatorze noms pour treize figures ; — 2° elle supposait trois S. Jacques ; — 3° elle introduisait parmi les apôtres S. Marc, sans raison, et en excluait S. Paul, le patron de l'église. — D'ailleurs, sur nos indications, M. le curé de St-Paul a bien voulu vérifier l'existence de cette cassure qui ne laisse subsister aucun doute sur la véritable version.

1. Cette partie est brisée.

Au-dessous du linteau se trouve une troisième inscription de deux vers léonins écrits en caractères romans sur une seule ligne : « ✠ *cuprecib . lacrimassifūda* AVE *edietes — gra c.....eniacom..... e..... abitu . edi*[*etes* ([1]). » Pour interpréter ces deux vers, remarquons d'abord que la pierre carrée qui porte le mot AVE en caractères un peu différents d'ailleurs du reste de l'inscription, a été encastrée après coup, au cours évidemment d'une réparation : l'architecte, ne sachant comment reconstituer la partie ainsi supprimée du premier vers, a peut-être cru bien faire de graver ici un souhait

1. Ces quatre dernières lettres sont reportées à la ligne supérieure.

de bienvenue AVE. Il n'y a donc pas à en tenir compte. — Notons d'autre part qu'autour du tympan de la porte de l'église de Vandeins, construite vers la même époque dans une localité voisine, on lit : « *omnipotens bonitas exaudiat ingredientes, angelus ejus Dè custodiat egredientes.* » L'une des deux inscriptions ayant évidemment été

Fig. 2. — Porte occidentale.

inspirée par l'autre, celle intacte nous servira à reconstituer celle incomplète : nous obtenons ainsi une version certaine pour le premier vers et assez probable pour le second; la voici: *cu*[m] *precib*[us] *lacrymas si fu*[n]*da*[nt] [ingr]*edie*[n]*tes, grac*[ia] *c*[um] [v]*enia com*[pl]*e*[at] *abitu eg*[r]*edie*[n]*tes* (en remplaçant la pierre AVE intercalée par « nt ingr ») : c'est-à-dire « Ceux qui en entrant répandent des larmes avec des prières, qu'en sortant la grâce avec le pardon les accompagne dans leur route [1]. »

Examinons maintenant les figures de ce tympan :

1. — Dans une auréole elliptique très arrondie, formant concavité dans l'épaisseur de la pierre, le Christ, au nimbe crucifère, est assis sur un trône : ses pieds nus reposent sur un scabellum découpé en arcades (le buste, la tête, les bras manquent) ; sans doute, conformément à la tradition, il tenait le Livre et bénissait.

2-3. — Deux grands anges debout, nupieds, se dirigent vers le Christ ; leurs bras sont brisés, mais d'après leur mouvement général, qui drape bizarrement leurs longues robes, on peut conjecturer qu'ils balançaient des encensoirs.

4 à 16. — Les apôtres et la Vierge debout, nimbés ; ils ont la face brisée : ces mutilations doivent être attribuées aux Huguenots du XVIe siècle ; on remarquera qu'à chaque extrémité de ce linteau il reste une large place vide de sculpture ; — ce linteau est fendu horizontalement d'un bout à l'autre, ce qui a nécessité au XVIe siècle l'adjonction de l'arc de soutien BB. Les noms des personnages nous sont donnés par l'inscription ci dessus discutée.

4. — S. Simon lève la main pour montrer le Christ.

5. — S. Barthélemy fait le même geste en parlant à...

6. — S. Jacques : ce dernier tient une bande sur laquelle on lit NVE, mot dont nous ne saisissons pas le sens.

7. — S. Jude montre de la main le Christ en parlant à...

8. — S. Jean qui l'écoute.

9. — S. Pierre fait le même geste en s'adressant à...

1. Cette ingénieuse restitution est due à M. Leymarie

10. — La Vierge, qui occupe le milieu du linteau.

11. — S. Paul, tourné vers la Vierge, fait un geste symétrique à celui de S. Pierre.

12. — S. André : sur la banderole qu'il tient à la main, on lit : VERE. Que signifie ce mot ? On le trouve prononcé par le Sauveur, dans l'évangile de la vigile de S. André, mais il ne se rapporte pas à ce Saint, c'est au disciple Natanael que Jésus s'adresse (vere Israëlita — un vrai Israëlite) : il est donc douteux que ce soit l'origine du mot qui nous occupe. La dernière lettre est d'ailleurs incertaine, et la leçon exacte est peut-être, malgré l'autorité de M. Leymarie, VERI, commencement du mot « veritas » ou VERB, commencement du mot « verbum ».

13. — S. Jacques.

14. — S. Philippe lève avec véhémence un bras vers le ciel.

15. — S. Mathieu tient un livre ouvert sur lequel est gravée l'inscription : $\frac{D}{E}$|I comme ce livre ne peut être que celui de son Evangile, et que le mot en question doit être un titre, on peut interpréter : (verbum) Dei, bien que cette périphrase ne soit guère usitée pour désigner l'Évangile. Il présente ce livre à S. Thomas.

16. — S. Thomas, tourné vers S. Mathieu, semble écrire sur le livre de celui-ci ou le tâter : l'apôtre incrédule voudrait-il encore s'assurer par le toucher de l'existence de l'Évangile ?

17-18. — Écus en faible relief ayant dû porter à l'origine les armes du chapitre de St-Paul ou celles d'un donateur : aujourd'hui la face de ces deux écussons est unie, ce qui a donné à penser à M. Leymarie, que les armoiries, en plâtre ou en bronze, y étaient simplement appliquées. Peut-être aussi ces armoiries ont-elles été grattées par les Huguenots ?

19-20. — Têtes grimaçantes supportant la retombée de l'arc BB : ces mascarons datent évidemment du XVIe siècle.

Partie purement décorative.

A. — Archivolte extérieure de la porte ; c'est un large encadrement de feuilles lancéolées, régulièrement dressées à plat, d'assez faible relief. Cette décoration est rehaussée par une mince bande qui l'entoure extérieurement d'un rang de redans carrés et de billettes plates, si l'on peut s'exprimer ainsi.

B. — Arc de soutien, uni, décrit plus haut.

C. — Fût de la colonne de gauche, orné de trois étages de cannelures verticales ; les parties pleines entre les cannelures sont décorées de rinceaux. Les trois étages sont séparés par des sortes de larges bagues plates ornées d'un semis de fleurettes.

D. — Fût de la colonne de droite : combinaison curieuse de torons cylindriques inclinés (figurant à première vue un pas de vis comme aux belles colonnes de la porte Mantille de la cathédrale de Tournai) sur lesquels s'enroule en sens inverse une spirale de perles.

Ces deux colonnes sont admirables d'invention et d'exécution, et, dans les nombreux modèles que nous a laissés le XIIe siècle, nous n'en connaissons aucun qui puisse être mis au-dessus de ceux-ci [1].

E. — Chapiteau orné de bouquets de feuillage posés à plat.

F. — Chapiteau orné de feuilles frisées disposés en rangs superposés.

1. Nous mettons hors de pair les colonnettes du cloître St-Aubin d'Angers, qui, avec leurs médaillons historiés, procèdent d'un tout autre ordre d'idées.

Le linteau repose sur ces chapiteaux par l'intermédiaire d'un rang de redans carrés pareils à ceux du cordon extérieur de l'archivolte.

II. ARCATURES DE CHAQUE COTÉ DE LA PORTE.

Côté gauche de la façade.

21. — Un prince, vêtu d'un manteau court, tenant un grand sceptre sur son épaule, est assis sur un trône à pieds. Il semble donner des ordres à .....

22. — ... un serviteur extrêmement mutilé, presque méconnaissable : au-dessus de sa tête, on croit voir un objet étranger dont il est impossible de reconnaître la nature.

23. — Jésus-Christ, vêtu d'une robe et d'un manteau ; sa face est brisée, mais il est reconnaissable à son nimbe crucifère ; il se tient debout et semble adresser la parole au prince (N° 21). On pourrait donc conjecturer qu'il s'agit ici d'un des épisodes de la Passion (le Christ devant Hérode ou devant Pilate) si les sculptures voisines ne paraissaient complètement étrangères à ce sujet.

24. — Un monstre énorme, informe, aux pieds munis d'ailes ou de nageoires, est précipité tête première. Est-ce l'archange révolté ? ou un des nombreux démons chassés par le Christ au cours de sa prédication ? Nous n'osons formuler aucune hypothèse.

25 à 30. — *Histoire de S. Paul.* — Ici nous trouvons un terrain plus solide et sans pouvoir cependant affirmer l'exactitude de notre conjecture, en raison de l'ordre anormal dans lequel seraient disposés les sujets, nous croyons fermement avoir sous les yeux quelques épisodes de l'histoire de S. Paul, patron de l'église de Varax.

Conversion de S. Paul.

25. — D'un nuage aux formes arrondies nettement découpées, sort une grande main étendue ; évidemment celle de Dieu. Elle est ouverte et dirigée vers .....

26. — ... un homme étendu à terre et qui, regardant la main, semble essayer de se relever. L'état de détérioration de la

Fig. 3. — Façade occidentale, côté gauche.

sculpture ne permet pas de distinguer si cet homme est vêtu ou non. — On a cru voir dans cette scène la création d'Adam ; mais, bien que l'attitude de notre personnage soit, par une bizarre coïncidence, presque exactement celle donnée par Michel-Ange au premier homme dans son admirable panneau de la Sixtine, nous ne pouvons accepter cette hypothèse : l'idée d'Adam s'éveillant à la vie sur un signe de la main d'un Dieu invisible est d'une con-

ception par trop étrangère au XIIe siècle. — Nous voyons ici Saul renversé par la voix divine sur le chemin de Damas ; tombé païen, il va se relever chrétien. Sans doute, la tradition veut que le persécuteur ait été précipité de son cheval, mais les Actes des Apôtres ne disent rien de semblable, et d'ailleurs, on conviendra que cela ne suffirait guère à infirmer notre interprétation, si l'on remarque le soin prudent avec lequel l'imagier de Varax, déjà peu sûr de son ciseau quand il taillait la figure humaine, a, contrairement à ses contemporains du Poitou, évité toute représentation d'animaux.

Néron ordonne la mort de S. Paul.

27. — Un prince vêtu d'un manteau court et, reproduisant exactement la pose du N° 23, est assis sur un trône à dossier bas et à bras pleins, de forme byzantine. Il tient, lui aussi, son sceptre sur l'épaule et, de sa main droite, semble commander à un serviteur d'aller remplir une mission. A notre avis, c'est l'empereur Néron ordonnant le martyre de S. Paul et disant à son serviteur, selon la Légende dorée : « Coupe-lui la tête pour qu'il sache que je suis plus fort que son maître le Christ ! et nous verrons bien, ensuite, s'il vit encore ! »

28. — Le serviteur, vêtu d'une courte tunique ; il est très mutilé : un bras et une jambe manquent. De ce qui reste on peut conjecturer qu'il fléchissait le genou en recevant les ordres de César. Nous n'attachons aucune signification au rinceau de feuillages qui se trouve sous son pied : à notre avis, le sculpteur, assez novice, comme nous l'avons déjà vu, avait mal calculé ses mesures, et, s'étant aperçu que s'il prolongeait la jambe jusqu'à terre elle serait démesurée, il a employé cet artifice enfantin pour relever le pied et maintenir à peu près les proportions normales.

Martyre de S. Paul.

29. — Le bourreau exécute l'ordre donné par Néron : debout, vêtu d'une courte tunique, il frappe de son épée la tête de S. Paul : la pointe de l'épée ressort entre les épaules du martyr. Bien que le personnage ait perdu un bras et une jambe, on se rend compte du geste qui est assurément bizarre, car il donnerait plutôt l'idée d'un coup de pointe, ou d'un coup d'estoc frappé de haut en bas, alors que la décollation ne peut résulter que d'un coup horizontal. Nous trouvons d'ailleurs ce même mouvement reproduit à satiété, par un autre artiste du XIIe siècle, dans les scènes de martyre de la voussure, à la porte centrale de l'Abbaye des Dames, à Saintes.

30. — S. Paul, vêtu d'une robe et reconnaissable à son nimbe, s'incline en recevant le coup fatal ; ses bras sont brisés, mais, malgré les mutilations, on peut présumer qu'il joignait les mains.

Côté droit de la façade.

31 à 45. — Aucun doute ne peut exister sur l'interprétation des sujets représentés ici : ce sont des scènes de l'enfer. On peut s'étonner seulement que l'enfer soit figuré seul, sans le prélude indispensable du Jugement et la contre-partie naturelle du Paradis : on ne pourrait guère citer d'autre exemple, croyons-nous, où l'un de ces trois sujets soit ainsi séparé des deux autres [1].

31 et 32. — Un démon nu (N° 31) dont la face est brisée, mais qu'on reconnaît au

1. A Beaulieu (Corrèze XIIe siècle) le Paradis manque, mais nous voyons le Christ Juge et l'Enfer ; à St-Jouin de Marnes, il semble bien qu'une au moins des 3 parties manque, mais plusieurs sculptures ayant disparu, on ne peut être très affirmatif à cet égard.

gros ventre, aux pieds et aux mains énormes dont le sculpteur a doté ici tous ses diables, entraîne, au moyen d'une chaîne massive mais peu distincte, un damné qu'il frappe en même temps d'un bâton ou d'un fouet: la dégradation de la pierre empêche de reconnaître la nature de cette arme. — Le malheureux réprouvé, nu (N° 32), que

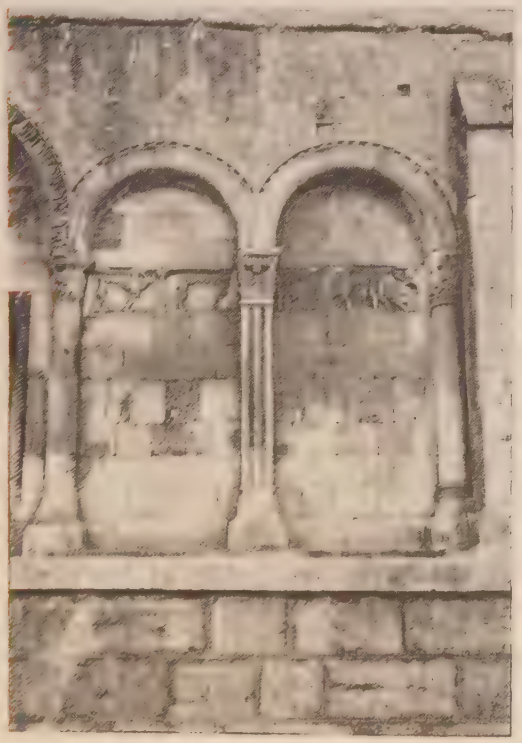


Fig. 4. — Façade occidentale, côté droit.

la chaîne serre au cou (à moins qu'elle ne soit attachée à la langue), essaie en vain de résister. — Chacun des deux personnages a une jambe brisée. — Cette scène est séparée de la suivante par une gracieuse colonnette au chapiteau formé de feuilles végétales épanouies.

33 et 34. — C'est une répétition presque exacte de la scène précédente : les seules différences consistent en ce qu'ici le démon (N° 33) ne paraît pas frapper le damné, et qu'on peut se demander s'il se sert d'une chaîne ou d'une tige de fer pour attirer à lui le malheureux (N° 34): on croirait même, au milieu de cette chaîne supposée, qui est en partie brisée, distinguer une main ; mais on ne voit pas à quel corps elle appartiendrait.

35. — Un personnage vêtu, comme un chevalier du XIIe siècle, d'une cotte de mailles et d'une robe demi longue, flottante; ses chaussures sont pointues et peut-être munies d'éperons; sans doute il portait un casque, mais la tête et les épaules sont trop dégradées pour qu'on puisse rien affirmer à cet égard. Les jambes écartées, les ailes ouvertes, solidement campé dans une posture de combat, ce guerrier fait tournoyer en l'air son glaive pour chasser les damnés. Faut-il voir dans ce chevalier qui frappe les réprouvés, un démon? Nous ne le pensons pas : d'abord parce que rien dans son attitude ni dans les parties conservées de son corps, ne rappelle les ridicules difformités des démons voisins ; ensuite, parce que, malgré l'esprit satirique et frondeur de nos pères, c'eût été une audace vraiment trop grande que de représenter un démon sous les traits d'un chevalier, en plein XIIe siècle, alors que la chevalerie, dans tout son épanouissement, fournissait des défenseurs aux opprimés et des libérateurs à la Terre-Sainte. — Il n'y a donc guère qu'une solution possible, c'est de reconnaître en notre personnage un S. Michel, d'un type très bizarre assurément, qui n'a point de balance à la main, qui ne sépare point les bons des mauvais, mais se borne à chasser les réprouvés qui l'entourent de tous côtés. Pour trouver, dans la sculpture de nos églises, un archange qui ressemble à celui-ci, il faudrait peut-être aller jusqu'au XVe siècle : encore, à cette époque le S. Mi-

chel guerrier avait-il d'autres attributs, et verrait-on sous ses pieds le démon terrassé.

36 — 37 — 38. — Trois damnés nus, pressés les uns contre les autres, s'éloignent de S. Michel dans une attitude désespérée, le bras gauche replié contre la poitrine, la main droite levée vers le ciel et ouverte, geste qu'il est difficile d'expliquer (1).

39. — Un grand démon ventru, à la tête et aux pieds énormes ; il a une paire d'ailes repliées bizarrement le long de son corps, et sans doute une seconde paire à la tête ; mais cette partie de la sculpture est si dégradée que ces ailes hypothétiques peuvent être simplement des cornes démesurées. Il pousse devant lui.....

40 — 41 — 42. — ..... trois damnés nus, debout, très mutilés (chacun d'eux a perdu une jambe). Désespérés, ils essaient timidement de résister à la force qui les entraîne vers l'enfer.

43. — La porte de l'enfer, aux solides pentures d'airain, est ouverte, laissant voir l'entrée voûtée de l'abîme.

44. — A demi sorti de l'antre, un monstre dont la tête rappelle celle de l'hippopotame, étend en avant sa longue patte (2) pour saisir le premier des trois damnés qu'il s'apprête à broyer dans sa gueule ouverte. — Ici, par exception, ce Béhémoth (3) est présenté dans le sens horizontal ; d'ailleurs le thème de l'artiste s'écarte tout à fait de la donnée habituelle, car de la gueule infernale ne sortent ni flammes ni animaux immondes.

45. — Au-dessus de la porte fatale paraît une tête d'animal assez semblable à celle d'un bœuf : nous ne pensons pas que le sculpteur ait voulu personnifier par là tel ou tel des démons auxquels l'Écriture Sainte attribue la tête de cet animal : c'est plutôt une simple fantaisie de sculpteur qui ne savait quels traits donner à ses démons. — Devant cette tête apparaît sur le long du bas-relief une bande légèrement courbée qui se prolonge au-dessus des figures précédentes jusqu'au S Michel ; la dégradation de la pierre ne permet pas d'en reconnaître la nature.

Chapiteaux.

Les N°s 47 et 50 qui couronnent des pilastres sont carrés ; les autres sont arrondis, comme les colonnes qu'ils surmontent ; au-dessus de chacun des chapiteaux est une abaque décorée de petites feuilles dressées très simples, sauf au N° 46 et au N° 49, où l'ornementation consiste en demi-disques et en une combinaison de redents et de perles ; on remarquera que l'abaque ne porte pas directement sur les chapiteaux : la pièce intermédiaire est creusée sur chaque face et ne se montre qu'aux angles ornée d'une fleurette, ce qui donne à l'ensemble une grande légèreté.

46. — Le péché originel : — le serpent est enroulé au tronc de l'arbre de la Science, aux rameaux contournés, chargés de cinq

1. Ce geste pourrait être un appel à la pitié : il serait justifié s'il s'agissait de ressuscités implorant Dieu avant le jugement ; en ce cas, il faudrait rattacher S. Michel à la scène suivante (N°s 39 à 42) : il chasserait alors simplement les démons et les damnés, mais l'absence de tombeaux ouverts, en nous empêchant de reconnaître ici des ressuscités, nous oblige à écarter cette hypothèse qui autrement nous séduirait fort

2. Ou plutôt son bras, car l'articulation est celle du bras humain et non celle de la jambe antérieure d'un quadrupède.

3. Béhémoth, nom appliqué souvent par les Pères de l'Église au démon, trouve son origine dans le livre de Job (XI, 10 à 19) où il désigne l'hippopotame. Hâtons-nous d'ajouter que la ressemblance de notre monstre avec un hippopotame doit être ici toute fortuite, car nos pères du XIIe siècle ne connaissaient guère les animaux de l'Égypte et de l'Inde. L'église d'Aulnay (Charente Inférieure) nous fournit un amusant exemple de cette ignorance : un donateur, revenu sans doute des pays lointains au XIIe siècle, fait sculpter sur un chapiteau de cette église des éléphants ; mais, sachant que ces figures constitueraient une énigme pour les fidèles du lieu, il fait graver au-dessous : « hi sunt elephantes, » (ce sont des éléphants).

ou six grosses pommes. Ève, debout, en saisit une ; sans aucun doute, près d'elle se trouvait Adam, à qui elle offrait le fruit : la partie du chapiteau où était ce personnage est malheureusement fort mutilée.

47. — Chapiteau très remarquable : sur la face de gauche, la Nativité de Notre-Seigneur.— Sur la face antérieure, l'Adoration des mages : Marie, nimbée, assise sur un siège à bras ornés, les pieds posés sur un tabouret, tient sur ses genoux l'Enfant, qui avance le bras, soit pour bénir, soit pour recevoir les présents que lui remettent les trois rois debout devant lui. On remarquera que les mages sont ici vêtus de courtes tuniques, ce qui est assez rare, du moins dans la sculpture monumentale. — Sur la face de droite, Hérode, assis sur son trône, donne à un officier armé d'un glaive l'ordre de massacrer les enfants : on peut s'étonner que le serviteur soit assis en présence du roi.

48. — Ornements végétaux : sur chaque face, un fleuron formé de deux feuilles qui s'écartent pour laisser entre elles surgir une tige verticale portant un fruit rond ; aux angles, de larges feuilles roulées en rinceaux. — Ce chapiteau est limité à sa partie supérieure par un galon.

49. — Ce chapiteau offre le même type général que le précédent. Les feuilles et les fleurettes sont simplement d'un autre modèle ; et le fleuron ne comporte pas de fruit.

50. — Ici, ce sont deux rangs superposés de tiges grasses rappelant celle du céleri, s'épanouissant aux angles et au milieu des faces en touffes de feuilles légèrement frisées.

51. — Au milieu de feuillages en partie mutilés, à l'angle du chapiteau, est une grosse tête de démon, de la bouche duquel sortent les queues de deux animaux fantastiques, décorant chacun une des faces : à droite, un dragon dont la langue est formée d'un long rinceau de feuillage ; à gauche, un basilic, sorte de coq à queue de dragon.

Partie purement ornementale.

GG. — Les fûts de ces colonnes sont cylindriques, à surface unie : aucun d'eux n'est d'une seule pierre.

HH. — Les deux colonnes, ou pilastres, intermédiaires sont carrées et creusées du haut en bas sur leur face antérieure de deux profondes cannelures verticales qui produisent un effet éminemment décoratif.

II. — Les arcatures sont limitées inférieurement par un simple boudin rond uni ; supérieurement, par une bande de ces sortes de billettes plates que nous avons signalées déjà autour de l'archivolte de la porte (voir A). — Entre deux, large bande de pierres unies.

PETITE PORTE MÉRIDIONALE.

CETTE baie carrée, qui s'ouvre au côté droit de l'église, est extrêmement fruste : aucune colonne, aucun ornement ne l'encadre ; mais elle est surmontée d'un tympan sculpté dans un seul bloc de pierre, qui constitue un véritable chef-d'œuvre : bien des cathédrales pourraient envier la possession de ce bas-relief, si mutilé qu'il soit, aussi intéressant par la vigueur de l'exécution, la composition décorative de la scène, que par la singularité du sujet traité.

D'après la forme des caractères de l'inscription gravée sur l'archivolte, cette porte doit avoir été édifiée vers la fin du XIIe ou le commencement du XIIIe siècle, bien que la sculpture accuse un art plus réaliste que celui habituel à cette époque, mais l'inscription ne peut être antérieure à la sculpture qu'elle explique.

Lisons d'abord (en BB) cette belle inscription qui nous indique le sujet de la sculpture :

ABBAS QVEREBAT PAVLV̄ FAVN'q'DOCEB

soit, en rétablissant les quelques lettres supprimées par les abréviations : *abbas quærebat Paulum, faunusque docebat.* — Le sculpteur avait commencé une autre inscription sur la bande de pierre (C) unie qui entoure cette archivolte : il s'est arrêté à la première lettre A. — Il semble qu'il s'était trompé de place et avait d'abord voulu graver ici l'inscription que nous venons de lire ; on pourrait à la rigueur supposer aussi que l'inscription de cette seconde bande devait faire suite à la première et que cet A formait la continuation du mot « docebat » interrompu à l'autre ligne sans porter aucun signe d'abréviation ; mais alors on se demande pourquoi l'artiste n'aurait pas poursuivi son travail jusqu'au bout.

L'inscription présente d'ailleurs un sens complet, et, encore bien que le nom d'Abbé soit ici singulièrement appliqué, et qu'on puisse s'étonner de ne point voir le nom « Paulum » précédé de la lettre S (Sanctus) comme pour les saints représentés au portail occidental, nous n'aurons point de peine à découvrir l'identité de cet « abbé qui cherchait Paul et à qui un faune montrait le chemin. » — Ouvrons, dans la « Légende Dorée », le récit de la vie de S. Paul ermite [1] :

« S. Paul [2] s'était enfui dans le désert ; et lorsque S. Antoine vint à son tour au désert, s'imaginant être le premier ermite, un songe lui apprit qu'un autre ermite, meilleur que lui, avait droit à son hommage. Aussi S. Antoine s'efforça-t-il de découvrir cet autre ermite. Comme il le cherchait par les forêts, il rencontra d'abord un centaure, à demi homme, à demi cheval, qui lui dit d'aller devant lui. Il rencontra ensuite un

Fig. 5. — Petite porte méridionale.

animal qui portait des dattes, et qui par le haut du corps ressemblait à un homme, avec le ventre et les pieds d'une chèvre. Antoine lui demanda qui il était : il répondit qu'il était un satyre, c'est-à-dire une de ces créatures que les païens prenaient pour les dieux des forêts. Enfin S. Antoine ren-

1. Bien entendu notre sculpteur du XIIe siècle ne s'est pas inspiré de la Légende, écrite par Jacques de Voragine vers 1255 seulement : mais ce beau livre constitue un résumé de toute les traditions en cours pendant le moyen âge sur la vie des Saints, et à ce titre il est un guide précieux pour quiconque cherche la solution des problèmes posés par nos anciens imagiers.

2. On remarquera que S. Paul ermite n'est point le patron de l'église de St-Paul de Varax : pourquoi donc a-t-on choisi ce sujet si particulier pour décorer notre porte ? Peut-être simplement à cause de l'association d'idées résultant de la similitude des noms : ce serait bizarre à coup sûr, mais non sans exemple.

contra un loup qui le conduisit jusqu'à la cellule de S. Paul » (1).

Nous n'avons plus, après cette lecture, qu'à jeter un coup d'œil sur les personnages et les détails de notre bas-relief pour retrouver vivants tous les éléments du récit de la Légende.

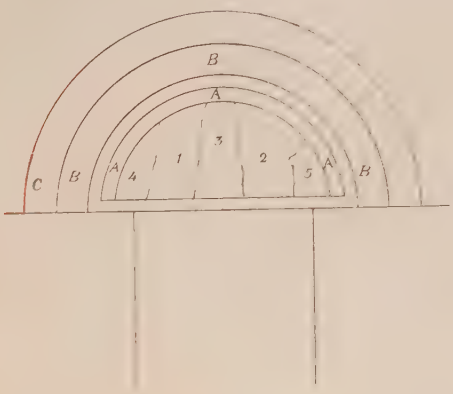


Fig. 6. — Schéma de la petite porte.

1. — S. Antoine (nommé par l'inscription « abbas », nous ne savons pourquoi), vêtu d'un costume de moine à capuchon rabattu sur le dos et à attaches sur le côté, marche, probablement pieds nus, en s'appuyant sur un gros bâton de voyage, en partie brisé. La tête et les bras du personnage manquent. Il se dirige vers.....

1. *Légende dorée*, traduction T. de Wyzewa.

2. —..... le faune (ou satyre, comme le nomme la Légende) dont l'aspect répond exactement à la description de Jacques de Voragine : d'énormes pieds de chèvre ou de cheval, les jambes et sans doute le ventre (cette partie est brisée ainsi que la jambe droite) velus, une courte queue de chèvre, voilà la part de l'animal ; une tête humaine à longue barbe, avec peut-être de petites cornes (la pierre est brisée en cet endroit), des bras et des mains, voilà la part de l'homme. Cet être hybride est debout et, tournant la tête vers S. Antoine, de la main droite il l'invite à avancer, tandis que de la gauche étendue, il lui indique par un geste expressif le chemin qu'il doit suivre pour trouver S. Paul.

3. 4. 5. — Alternant avec les personnages sont trois arbres, pour signifier que la scène se passe dans une forêt. Ce sont des plantes d'une végétation bizarre, mais éminemment décorative, à gros troncs d'où se détachent des rameaux retournés en rinceaux et ne portant chacun qu'une ou deux feuilles : on pourrait, avec un peu de bonne volonté, y reconnaître le type du palmier.

AA. — Ce beau bas-relief est encadré d'une bordure assez simple de dents arrondies, plates sur leur face antérieure.

G. Sanoner.
Paris.

Mélanges.

Autour de Jérusalem antique.

EN Palestine, à Madaba, en faisant les fouilles pour asseoir les fondations d'une nouvelle église grecque, on a découvert une mosaïque donnant une image grossièrement naïve de l'ancienne Jérusalem. Et il n'y a aucun doute sur l'identification de la ville représentée, puisque l'image est accompagnée de cette inscription en caractères grecs: HAGIAPOLICIEROVCALEM.

J'ai sous les yeux une reproduction héliographique, c'est-à-dire rigoureusement exacte, de cette mosaïque, rencontrée dans le n° de l'*Illustration Italienne* du 8 novembre 1903, p. 393. Mais j'avoue qu'il m'est difficile d'y reconnaître quelque chose et imagine qu'il faudrait beaucoup d'ingéniosité pour tirer de cette confusion une reconstitution un peu sérieuse de la ville antique. La première question à résoudre est, d'ailleurs, celle de l'orientation ; or, si nous admettons l'inscription, *Porta di Damasco*, mise en lettre par le journal, à la porte présentée à gauche du lecteur, je suis tenté de reconnaître le tracé de ce *corso*, bordé d'un double filet de portiques en colonnades, qui du Nord au Sud traversait, en son entier, la ville romaine d'Hadrien, Ælia Capitolina. De semblables rues, maîtresses artères des cités bâties tout d'une pièce, existaient dans les grandes capitales de l'Asie et de l'Afrique, à Palmyre, où elle est encore debout dans une partie du parcours, et reconnaissable en son entier, à Antioche, à Alexandrie. Comme la porte de Damas s'ouvrait au Nord, cette hypothèse paraît extrêmement vraisemblable ; une autre rue, en ligne brisée et garnie également de portiques, mais d'un seul côté, part encore de la porte de Damas et aboutit par un embranchement à la porte Dorée, puis directement, semble-t-il, à celle des Eaux. Il est difficile de reconnaître dans ce pêle-mêle, qui semble un village en bois de Nuremberg jeté hors de sa boîte de sapin, quelque chose qui rappelle les parvis du Temple et le Temple lui-même. Quant au Saint-Sépulcre, je le retrouve à la rigueur dans une construction à triple porte, au toit à deux pentes — on remarquera qu'il n'y a pas une seule maison à terrasse figurée ici — avec une coupole. Mais que tout cela est incertain et vague !

L'article de l'*Illustration Italienne*, signé des initiales C. R., rapporte le plan trouvé à Madaba — ce serait plutôt un essai informe de vue à vol d'oiseau, — à une époque antérieure à Jésus-Christ. C'est, je crois, une erreur ; je n'invoque pas comme un argument décisif le fait d'une inscription en langue grecque, qui était dès lors en grand usage dans l'Asie méditerranéenne : mais la forme sensiblement régulière de l'enceinte englobe, sans aucun doute, le Golgotha laissé en dehors des murs jusqu'à Hadrien.

Je conclus de ces constatations que nous avons ici non la Jérusalem d'Hérode et de Pilate, mais l'Ælia Capitolina d'Hadrien, qui conserva sa plantation romaine bien après le triomphe du christianisme. Le nom païen subsista même longtemps ; un usage de deux siècles est long à abolir.

Peut-être ne sera-t-il pas hors de propos de dire ici quelque chose de ce que firent des Lieux Saints Constantin et sainte Hélène. Quand, en 327, la mère de l'empereur, l'Augusta, eut retrouvé la sainte Croix depuis trois siècles ensevelie dans une citerne abandonnée, elle n'eut plus qu'une pensée, faire pour les chrétiens, du Calvaire et du Saint Tombeau, ce qu'avait été le Temple dans l'ancienne Loi, c'est-à-dire le sanctuaire commun de l'empire. L'empereur envoya un architecte de Byzance, qui n'était pas encore Constantinople, Eustathe, avec ordre de faire grand et magnifique. Pénétrés des idées païennes et impériales, Constantin et sa mère voulurent que les constructions nouvelles égalassent en splendeur tout ce qu'avaient produit l'art et les siècles polythéistes ; ils ne furent que trop obéis et s'accomplit alors un des actes de vandalisme religieux les plus stupéfiants qu'ait à enregistrer l'histoire. Sous les terrasses auxquelles Hadrien avait imposé un temple de Vénus et une statue colossale de Jupiter, on retrouva le tertre rocailleux du Golgotha, mais l'idée de le conserver

dans sa simplicité et dans sa nudité ne vint à personne. Le saint monticule fut rasé, nivelé et on n'en conserva qu'un bloc au point où avait été plantée la croix rédemptrice. Il en fut de même du coteau où Joseph d'Arimathie avait creusé le sépulcre neuf qui reçut le corps divin. Combien les Lieux Saints eussent mieux parlé à l'âme si on les avait laissés dans leur état historique!

Les constructions dues à Constantin et à sa mère formèrent un ensemble irrégulier qu'il est difficile de restituer avec un peu de certitude. Les anciennes descriptions sont l'œuvre de pieux pèlerins qui écrivent sur les choses saintes dans un but d'édification et non en géomètres, ou en architectes. D'ailleurs la parole donne l'idée non l'image de la forme, et en suivant minutieusement la description la plus précise dix archéologues feront graphiquement dix restaurations plausibles, mais différentes entre elles. Je me bornerai donc à donner un crayon du tableau monumental dû à Eustathe, sans chercher à déterminer le rapport des éléments entre eux.

Il y avait d'abord sur l'emplacement du Calvaire une cour dallée et entourée sur trois côtés de portiques, l'*Atrium;* les matériaux employés étaient magnifiques et variés. Au centre, une grande croix de bois se dressait là où l'avait été celle du Christ. Sur le quatrième côté était la basilique toute brillante d'or, de mosaïques et de peintures, peut-être surmontée d'une coupole. Il est donc à présumer que la forme de l'édifice rappelait non les longues basiliques romaines à charpentes apparentes, mais les édifices à voûtes et coupoles, comme les thermes d'Antonin-Caracalla et de Dioclétien, et cette basilique de Constantin dont les trois arcs ouverts dominent si noblement le Forum romanum (1).

On reconnaît dans l'*Atrium* la cour à portiques ou colonnades qui précède ou précédait les anciennes églises, comme Saint-Paul hors les Murs à Rome.

Le Saint Sépulcre était abrité sous un édifice circulaire avec précinction de colonnes à l'intérieur, qui devait ressembler à *San Stefano rotundo*, ou au baptistère de Saint-Jean de Latran à Rome. On l'appelait *Anastasis*, en grec Résurrection, ou *Martyrion*. Enfin, une chapelle, l'*Ediculum*, sorte de châsse monumentale d'une richesse inouïe, renfermait la vraie Croix.

D'autres églises s'élevèrent hors des murs sur l'emplacement du Cénacle, au tombeau de la Vierge, au Gethsémani. Mais il ne reste rien de toutes ces constructions commandées à Eustathe par Constantin et Hélène, et ce n'est pas la mosaïque informe trouvée à Madaba qui nous aidera dans l'œuvre d'une restitution graphique de ce qui a disparu.

Henri CHABEUF.

1. Nous avons fait connaître jadis, au sujet de l'ordonnance, en plan, de la basilique constantinienne du Saint-Sépulcre, la restitution de M. Sodick, reproduite dans notre dernière livraison (p. 80), ainsi que l'opinion de M. de Combes, du R. P. Germer Durand, de M. Clermont et de M. Ganneau; antérieurement (année 1898 p. 331) nous avons résumé l'histoire du Saint-Sépulcre d'après M. l'abbé Legendre. *(N. de la R.)*

Deux pèlerinages au Suaire de Chambéry-Turin.

MODÈNE est avec Parme l'une des villes d'Italie qui conservent presque encore intactes les précieuses correspondances des agents diplomatiques envoyés par les petites cours italiennes près des Souverains des grands États européens. Aux Archives d'État, grâce à l'aimable complaisance du directeur, Monsieur Ognibene, j'ai pu retrouver dans les dépêches de Trotti et de Zerbinati, ambassadeurs des ducs de Ferrare, le récit du pèlerinage de François Ier au Suaire de Chambéry, en 1516, ainsi que la relation de la visite que fit saint Charles Borromée, en 1578, au même Suaire, alors transporté à Turin.

Au retour de la conquête du duché de Milan, qui suivit le triomphe éclatant de Marignan, après avoir traversé le Midi de la France, François Ier vint s'établir à Crémieu, petite ville du Dauphiné, où son séjour fut coupé par une excursion aux gorges de la Balme (1). Le 27 mai, il vint à Lyon et ne s'y arrêta pas. « Le 28 de mai 1516, d'après le Journal de Louise de Savoie, environ cinq heures après midi, mon filz partit de Lyon pour aller à pié au saint Suaire de Chambéry (2). » Jean Barrillon, tout en se trompant

1. *Catalogue des actes de François Ier*, nos 474 à 484, et *Journal de Louise de Savoie*, dans Guichenon, *Histoire généalogique de la royale maison de Savoie*, 1778-80, t. IV, Preuves, p. 459.

2. Guichenon, *ibidem*.

sur la date exacte du départ, note, au cours de son journal, que « le Roi partit de Lyon pour aller faire un voiage à pied au sainct suaire, qui est à Chambéry (1). » L'ambassadeur ferrarais. Sigismond Trotti, écrit à son maître, Alphonse Ier d'Este : « Le roi est parti pour Chambéry à pied pour accomplir le vœu » (2), sans indiquer l'objet de ce vœu. C'est ce que répète, presque dans les mêmes termes, Badoer, ambassadeur de Venise (3). Seul, Guichenon raconte que « le roi étant à Lyon, touché d'un même mouvement de piété, rendit à pied un vœu au saint Suaire de Chambéry qu'il avait fait le jour de la bataille de Marignan (4) ». Cet auteur, que suit sans doute Ménestrier (5), assez inexact dans les détails, mérite-t-il créance? Il est étrange que François Ier, dans sa célèbre lettre, écrite du camp de Sainte-Brigide, le 14 septembre 1515, le jour même de Marignan, ne souffle mot de son vœu. A peine peut-on y voir une allusion quand, vers la fin de sa lettre, il écrit à sa mère : « Au demeurant, Madame, faites bien remercier Dieu par tout le royaume de la victoire qu'il lui a plu nous donner » (6). Toutefois le rapprochement des textes, l'éclat insolite donné au pèlerinage, la solennité du vœu, la rigueur avec laquelle il est accompli, tout permet, jusqu'à preuve du contraire, de s'en tenir aux dires de Guichenon.

La Cour presque entière accompagna le roi. Grands seigneurs, grandes dames, la reine Claude elle-même se firent un honneur de lui composer un brillant cortège. François Ier, dont l'humeur voyageuse se plaisait aux équipées extraordinaires, était revêtu d'un costume si merveilleux, que Trotti ne put contenir son admiration et qu'il le décrit complaisamment. « Le roi, écrit-il, porte un pourpoint de velours noir tout tailladé, à larges manches, doublé moitié de toile lamée d'argent et moitié de soie marron. Les revers sont garnis de toile lamée d'argent. Par endroit sort la chemise, terminée par un haut collet à l'allemande. Des bas-de-chausse l'un est tout noir et l'autre listré de bandes blanches et marron. Les chaussures sont dans le même style. Sur la tête un petit bonnet de drap d'or sur lequel repose une toque (1) de drap blanc, recouverte de plumes qui s'étalent sur le devant sur une longueur de deux mains (2). Ce panache est mi-partie noir, mi-partie blanc et marron. Le roi, avec quelques-uns des siens, est venu dans ce costume à la messe, mais il portait par-dessus une chape française brodée d'or (3), dont il se débarrassa pour dîner (4). »

Le roi, accompagné de sa suite, n'avançait qu'à petites étapes. Il marchait dans la matinée et la soirée. Au milieu du jour, pendant son repas, il recevait les ambassadeurs, puis il s'entretenait longtemps avec la reine Claude, au grand dépit de Trotti qui aurait voulu rester plus longtemps avec lui. Le soir venu, un bal costumé reposait des fatigues de la route. Les dames faisaient bonne contenance. Trotti s'émerveille de leur vaillance, mais, en sceptique, il doute qu'elle persiste, car lui-même se plaint de l'insuffisance du logement et des péripéties du chemin assez accidenté.

Le 5 juin, on parvint à la Verpillière (5). Le 7, on atteignit la Tour-du-Pin (6) ; de là, on passa en Savoie par Pont-de-Beauvoisin et, le 15, on entra à Chambéry.

« Le lendemain, environ midy, rapporte Barrillon, fut monstré le saint suaire par trois évesques publicquement » (7). Cela fournit à Trotti l'occasion de nous donner du Suaire une description, d'autant plus précieuse qu'elle est la plus ancienne en date et qu'elle précède l'incendie du 4 décembre 1532, dont la relique eut beaucoup à souffrir. « Sa Majesté, ce matin, écrit-il le 16 juin, a vu le linceul où fut enveloppé le Christ au sé-

1. *Journal de Jean Barrillon*, édition *P. de Vaissière*, Société de l'histoire de France, t. I, p. 218.
2. *Archives d'État de Modène*, dépêche du 29 mai.
3. *Diarii*, t. XXII, col. 287 ; cité par de Vaissière.
4. Guichenon, *op. cit.*, t. II, p. 198.
5. *Histoire civile ou consulaire de la ville de Lyon*, 1696.
6. Petitot, *Collection de mémoires*, t. XVII, p. 188.

1. C'est la toque aplatie à la florentine, dont les divers portraits du roi fournissent le modèle.
2. Environ 50 centimètres.
3. C'est sans doute ce qu'appelle Chorier (*Histoire générale de Dauphiné*, 1672, t. II, p. 515) « une aube de toile blanche ».
4. Lettre originale du 29 mai. — Il existe quatre portraits de François Ier. Deux sont au Louvre, ceux du Titien et de Jean ou Jeannet Clouet ; un autre se trouve aux Offices, à Florence, et le quatrième, sur émail, fait partie de la collection Soltikoff. Aucun des costumes représentés par ces portraits ne correspond exactement à celui qui a tant émerveillé Trotti. Toutefois celui du Titien en a les taillades et les manches du pourpoint, et celui de Jean Clouet le bouffer de la chemise sur le devant, moins le collet qui se retrouve sur la toile du maître vénitien.
5. *Catalogue*... n° 490.
6. *Journal de Louise de Savoie*, Guichenon, *op. cit.*, t. IV, p. 460.
7. Édition P. de Vaissière, *Journal de Barrillon*, t. I, p. 218.

pulcre. Il peut être long de six brasses et large de deux (1). Sur la partie où fut placé l'envers du corps du Christ se voit toute cette portion du corps qui comprend la tête, l'échine et les jambes, à l'exception du derrière de la tête. Sur l'autre partie du linceul, qui était retournée sur le corps et le visage du Christ, se voit la figure, sauf le cou puis le corps jusqu'aux pectoraux. Ensuite commencent le devant des jambes et les bras. Ainsi sur la moitié du linceul se trouve toute la partie du corps du Christ, vu du dos, et sur l'autre toute cette partie du corps vu de face, moins le cou et les parties sexuelles qui ne se voient pas : chose très étonnante et belle à contempler (2). »

Le duc de Savoie, Charles III, raconte Guichenon, « reçut le Roi avec une somptuosité si extraordinaire que Sa Majesté partit de Chambéry fort satisfaite (3). » Le départ eut lieu le 17 juin, et le 25 le cortège atteignit Grenoble, d'où il s'ébranla le 2 juillet pour parvenir le 3 à Lyon.

Ainsi se termine la relation de Trotti qui décrit, en simple spectateur, le Suaire tel qu'il l'a vu. Sa correspondance, très intéressante au point de vue diplomatique, nous a ainsi permis de tracer les étapes d'un itinéraire qui jusqu'ici était fort obscur.

Longtemps après le pèlerinage de François Ier « le cardinal Borromée, s'étant mis en chemin pour rendre à pied un vœu qu'il avait fait au saint Suaire de Chambéry, à cause de la peste, qui avait fait de grands ravages dans tout son diocèse (4), le Duc, pour gratifier ce saint Prélat, envoya quérir le saint Suaire à Chambéry et le fit apporter à Turin pour abréger le pèlerinage du Cardinal, craignant d'ailleurs que la ville de Chambéry étant frontière à la France et au Dauphiné, où la guerre civile attirait les nouveaux Religionnaires de tous côtés, il ne fût pas en assurance (5). »

Tommaso Zerbinati, ambassadeur du duc de Ferrare, assista au départ du cardinal. Comme François Ier, le saint allait à pied, mais ce n'était plus avec l'entourage d'une escorte bruyante et tout adonnée au plaisir. Vêtu de l'habit de pèlerin, le bourdon à la main, de rudes chaussures aux pieds, sans serviteur, il quitta Milan, entouré seulement de treize familiers (1).

Autant le voyage de François Ier avait été long, autant celui-ci fut rapide. « Ne comptant pour rien ni la pluie, ni le vent, ni la boue, ni tout autre inconvénient », le cardinal Borromée parvint à Turin le 9 octobre, après quatre jours de marche. Le duc de Savoie, Emmanuel-Philibert, avec toute sa cour, s'avança à sa rencontre jusqu'à un mille de la ville, puis il l'accompagna jusqu'à la cathédrale et de là le conduisit dans l'un des palais princiers. On le traita « royalement », écrit Guido Panciroli, célèbre juriste (2) dont Zerbinati transmet la lettre au duc de Ferrare, Alphonse II d'Este.

Le lendemain de son arrivée, le cardinal exprima le désir de célébrer la messe propre du Saint-Suaire. On eut un moment d'hésitation. Pie V, — ce détail était encore inconnu, — en avait interdit l'usage (3). En sa qualité de jurisconsulte et de professeur à l'Université de Turin, récemment fondée par Emmanuel-Philibert, Panciroli fut appelé au palais ducal et fut invité à donner son avis. Par modestie, peut-être, il ne nous dit point quel il fut en l'occurrence et à quelle résolution s'arrêta le duc. Un autre témoin, un certain Zini, raconte que saint Charles célébra la messe dans la chapelle majeure de la cathédrale devant le Suaire, sans nous tenir au courant de la controverse.

Au cours de la journée, quatre-vingts personnes furent admises avec l'illustre prélat à regarder le Suaire de près. Entouré de la cour, de prélats, d'évêques et d'ambassadeurs, le cardinal le vénéra avec dévotion. Zini rapporte qu'il le vit pleurer abondamment, relatant ce que son confrère, le Père Adorno, nous avait déjà fait connaître (4). Panciroli en profite pour décrire le

1. La brasse ferraraise était de 0,674 millimètres.
2. Archives d'État de Modène, lettre originale et minute.
3. Guichenon, *op. cit.*, t. II, p. 198.
4. Il s'agit de la peste de 1576.
5. Guichenon, *op. cit.*, t. II, p. 266. — Sa chronologie est en défaut, car le 14 septembre le Suaire était déjà à Turin. (Chevalier, *Étude critique*, p. 47.)

1. Archives d'État de Modène, busta 43.
2. Panciroli (1523-1599) est surtout célèbre par sa *Notitia dignitatum utriusque imperii cum commentario*. Cfr. *Nuova enciclopedia italiana*, t. XVI, p. 604.
3. « Il giorno seguente (10 octobre) fui chiamato per dire il mio parere se si poteva cellebrare la messa propria del Santissimo Sudario *per una prohibizione di Pio V°* et circa le hore 21 dissi il mio parere »
4. Sa lettre est imprimée dans Pingone, *Syndon evangelica*... édit. 1531, pp. 65-85.

Suaire, mais avec plus de souci de la précision et plus de développement que Trotti, en 1516. « Dans la cathédrale, écrit-il, nous trouvâmes le Suaire disposé sur une longue table garnie d'un tapis et recouvert lui-même de taffetas cramoisi. Après une courte prière, Don Francesco Adorno, provincial des Jésuites, fit une exhortation à l'occasion de l'ostension d'une si importante relique, que je tiens pour la plus mémorable et la plus remarquable du monde. Le taffetas ayant été enlevé, tous, au nombre d'environ 80, nous nous approchâmes pour le contempler. C'est une toile longue d'à peu près 7 brasses et large d'une et demie. On ne peut reconnaître si elle est de lin ou de chanvre. Elle n'est pas très blanche. Elle est un peu poileuse. Elle fut placée sur la tête de Notre Seigneur de telle manière qu'un côté couvrait la partie antérieure du corps, et l'autre la partie postérieure. Sur ses deux replis on y voit la véritable effigie du Sauveur, comme en une silhouette où apparaît le très saint visage. Les mains sont posées l'une sur l'autre, et l'on voit distinctement la forme des doigts. Au milieu de la main supérieure il y a une petite tache à l'endroit où elle fut transpercée par le clou. Apparaissent ensuite les traces des jambes et les pieds avec deux taches à la place des clous. Au côté gauche, sous les côtes se voit une autre tache à l'endroit où pénétra la lance. Elle n'est point marquée sur la poitrine comme le représentent les peintres, et l'évangile nous dit : *latus apparuit* (1). Sur l'autre partie de la toile se voient les cheveux qui s'étendent jusque sur les épaules. Puis la forme du corps va en s'amincissant jusqu'à la ceinture qui porte une ligne de taches de sang. Viennent ensuite les traces des jambes, les plantes des pieds et les pieds eux-mêmes, vus à revers : toutes choses qui provoquent l'étonnement de chacun » (2).

L'ostension privée du Suaire fut suivie de grandes fêtes. Le dimanche, 12 octobre, une longue procession parcourut les rues de Turin et se dirigea du Dôme vers la place du Château. Arrivé là, on monta sur un grand échafaudage construit pour l'occasion. Le cardinal Borromée ouvrit le coffret qui renfermait le Suaire, l'en tira et, le déployant, le montra à une nombreuse foule en présence de la Cour, d'archevêques et d'évêques, et de l'ambassadeur de Venise. Après quoi, la procession reprit son chemin vers la cathédrale, où le cardinal Guido Ferrero l'exhiba de nouveau. C'était assez pour donner l'éveil au Chapitre de Chambéry et lui faire craindre de ne plus jamais revoir la relique.

1. *Saint Jean*, XIX, 34.
2. Archives d'État de Modène, lettre du 25 octobre.

Que conclure de ces deux pèlerinages ? C'est que le Suaire, bien que n'étant pas authentique d'après Clément VII (1), mérite un honneur tout particulier. Du moment qu'une image pieuse provoque la piété des fidèles, l'Église en permet la vénération, à condition toutefois que le culte dont on l'entoure soit conforme aux règles liturgiques tracées en pareil cas.

C'est ce que met en évidence une décision curieuse de la Congrégation des Indulgences et Saintes Reliques, du 18 novembre 1670, mentionnée au tome second du traité des Indulgences dédié par l'auteur, le Père Théodore du Saint-Esprit, à *Benoît XIV*. La duchesse Marguerite de Savoie avait sollicité du Saint-Siège une indulgence plénière pour ceux qui visiteraient la cathédrale de Turin, lors de l'exposition du Suaire. La Congrégation, tout en relatant dans les considérants de sa décision les témoignages des partisans de l'authenticité, n'accorda la faveur qu'avec la réserve : *ut pie creditur*, et l'indulgence fut donnée « non pas à ceux qui le vénéreraient comme s'il était le véritable Suaire de Jésus-Christ, mais *à ceux qui méditeraient les souffrances de Jésus-Christ, et surtout sa mort et sa sépulture* (2). »

Rapprochée de la défense de Pie V, dont Panciroli fait mention, cette décision est significative. C'est donc bien vainement que l'on a voulu opposer à Clément VII d'Avignon l'attitude des papes de Rome.

G. MOLLAT.

Chapelain de Saint-Louis-des-Français, à Rome.

1. Voir mon article dans le *Correspondant* du 25 janvier 1903.
2. « Sacra Congregatio Indulgentiarum censuit : Indulgentiam petitam posse concedi adhibita cautione Clementis VII, *ut pie creditur*, vel alia consimili, certis diebus ab ipsamet Sacra Congregatione designandis percipiendam : non tamen venerantibus illam, quasi germana esset Jesu Christi Syndon, sed *Recogitantibus cruciatus Jesu Christi, præsertim vero ipsius mortem, et Sepulturam.* » Monchamp, Liége et Rome, 1903, pp. 9-12.

Correspondance.

NOUS avons reçu de M. Robert Triger, président du Conseil de fabrique de l'église de Saint-Pavin du Mans, et de la Société historique et archéologique du Maine, une lettre à laquelle nous ouvrons volontiers les colonnes de la *Revue*.

La *Revue de l'Art chrétien* a de tout temps eu le souci de l'équité et de l'impartialité ; elle accepte comme l'accomplissement d'un devoir les rectifications et les réponses auxquelles peuvent donner lieu les articles qu'elle imprime, même quand ceux-ci sont signés de ses collaborateurs les plus autorisés. Cependant on comprendra que dans une publication qui reçoit des communications des pays les plus divers, parfois des plus lointains, il n'est pas possible de contrôler toujours l'exactitude des faits rapportés.

De l'aveu de l'honorable président du Conseil de fabrique de l'église de Saint-Pavin, la reconstruction de cette église a déjà donné lieu à une polémique qu'il regrette et que nous ignorons. Dans les questions de reconstruction et de restauration d'anciens monuments, surtout lorsque celles-ci touchent à des lieux consacrés par une dévotion traditionnelle, les points de vue peuvent souvent différer beaucoup. Pour prendre position dans les questions de cette nature délicate, il faudrait une étude des circonstances et une connaissance des lieux que l'on ne saurait exiger de la direction d'une Revue ; mais celle-ci regrettera toujours de voir des questions de personnes se mêler aux controverses archéologiques qui, seules, peuvent avoir de l'intérêt pour la cause qu'elle tient à défendre.

Le Mans, le 27 décembre 1903.

Monsieur le Directeur,

Le résumé des récentes notices de MM. Chappée et Ledru sur *le tombeau de saint Pavin*, au Mans, publié dans le dernier numéro de la *Revue de l'Art chrétien*, se termine par ces affirmations :

« La petite absidiole et le tombeau de saint Pavin pouvaient être conservés dans la nouvelle église en construction.

« Malgré les démarches et les instances de MM. l'abbé Ledru et J. Chappée, la démolition en fut décidée par M. l'abbé Péan, curé de la paroisse, Guerrier, architecte de la nouvelle église ; R. Triger, président du Conseil de fabrique et président de la Société historique et archéologique du Maine.

« Du tombeau de saint Pavin, il ne reste que le souvenir. Le sarcophage sera replacé dans l'église dans un caveau sans caractère, peu éloigné du « locus » primitif, que rien ne permet plus de retrouver. »

En mon nom personnel et au nom du Conseil de fabrique tout entier, j'ai le devoir et le regret de protester expressément contre ces affirmations, inexactes dans les termes où elles sont présentées.

1° La petite absidiole en question se réduisait à un simple pan de mur des fondations, sans aucun caractère architectural ou archéologique, qu'il était impossible d'utiliser dans la nouvelle construction.

2° La démolition en a été prescrite par l'architecte responsable, qui a jugé la conservation de ce pan de mur absolument incompatible avec l'exécution du projet adopté et approuvé par les autorités administratives.

3° Un plan des fondations de l'absidiole et de l'emplacement primitif du sarcophage, dressé avant la démolition et certifié par le même architecte, reste déposé aux archives paroissiales de Saint-Pavin et sera gravé sur une dalle de pierre dans le nouveau caveau. Il permettra toujours, à ceux qui voudront bien prendre la peine de le consulter, de retrouver mathématiquement la position du « locus » et de constater que le sarcophage occupera, à *vingt centimètres* près, son ancien emplacement.

4° Quant aux démarches et aux instances de M. l'abbé Ledru en vue de la conservation du pan de mur, ni l'architecte, ni le Conseil de fabrique n'en ont jamais eu connaissance.

Je n'insisterai pas, Monsieur le Directeur, me refusant, pour ma part, à ranimer une regrettable polémique qu'on pouvait croire terminée depuis plus d'un an, mais j'apprécie trop la haute impartialité de la *Revue de l'Art chrétien* pour ne pas la prévenir, dans la circonstance, que cette impartialité a été surprise.

Je vous serai très reconnaissant, Monsieur le Directeur, de vouloir bien insérer cette protestation dans le prochain numéro de la *Revue*, et je vous prie d'agréer, avec mes remercîments, l'expression de mes sentiments les plus distingués.

Robert TRIGER,

Président du Conseil de fabrique de Saint-Pavin du Mans et de la Société historique et archéologique du Maine.

---

27 janvier 1904.

Réponse à la lettre de M. Triger.

Monsieur,

DEPUIS plus d'un an, tout a été dit sur l'affaire du tombeau de S. Pavin. — Répétons-le une fois encore :

1° L'absidiole et son tombeau présentaient un grand intérêt, à la condition que tout fût conservé.

2° Il était possible de tout conserver en ne modifiant pas le plan présenté par l'architecte au Conseil municipal, plan approuvé et modifié ensuite sans l'avis de personne.

3° MM. Chappée et Ledru ont demandé, verbalement, mais expressément la conservation de l'absidiole et du tombeau en place.

4° Il y a à l'évêché du Mans, une Commission des monuments qui n'a été avisée en rien. — La destruction s'est faite subrepticement et à la hâte.

5° La crypte neuve n'aura aucun intérêt.

6° Toutes les plaques du monde ne peuvent remplacer un monument détruit.

Veuillez agréer, Monsieur, l'expression de nos sentiments les plus distingués.

A. LEDRU et J. CHAPPÉE.

Vestiges des relations des moines de Cîteaux avec la Pologne.

Goworowo, 20 janvier 1904.

Monsieur le Directeur,

DANS la *Revue de l'Art chrétien*, 1903, sixième livraison, article : *Gilde de S. Thomas, Excursion en Bourgogne* — j'ai lu entre autres les paroles suivantes :

« La maison-mère de Cîteaux, fondée en 1098, donna naissance à quatre filles : Clairvaux, Pontigny, Morimond et la Ferte. »

Ce nom de Morimond me rappela qu'en Pologne se trouvait aussi un cloître, portant le nom de « Novi Morimundi », preuve certaine de sa provenance. Comme l'auteur de cet article, en citant plusieurs nations, où les moines de la règle de S. Bernard allèrent s'établir de ces quatre premiers monastères, ne fait pas mention de la Pologne, je voudrais prouver que la Pologne avait de multiples relations avec les moines de Cîteaux.

S. Bernard envoya ses moines entre autres dans la lointaine Pologne. Vers l'an 1140, Janik, curé de Breslau (Wroctaw), puis évêque de cette ville, enfin archevêque de Gniezno, fit venir des moines de Morimond, et leur bâtit une abbaye, appelée dans les annales latines « Novus Morimundus », en polonais anciennement Brzeznica, maintenant Andrzejow. Les *Annales Cisterciensis*, apud Winter, I, p. 303, disent que c'était la 21e fille de Morimond.

L'an 1176, le prince de Sandomir, Casimir II dit le Juste, fit venir des moines de Morimond, et leur érigea un monastère à Sulejów (*Annales Cisterciensis*, n. 523-524).

Le même prince érigea un cloître à Koprzywnica appelé Clara Provincia, et y installa des moines provenant de Morimond. (Dtugosz, *Liber beneficiorum*, III, p. 375-400.)

Gédéon, évêque de Cracovie, fonda l'an 1178, une abbaye pour ses moines de Cîteaux, qui en latin s'appelait Camina et en polonais Wachock. Les *Annales Cisterciensis*, n. 532, disent : « A. D. 1178, Abbatia de Camina in Polonia Morimundi filia, 26. Et secundum quasdam tabulas scriptas Morimundi neptis et filia Bellae Vallis ».

Outre ces quatre maisons-mères provenant directement de Morimond, il y en avait encore d'autres, dont ces dernières étaient la souche.

Théodore Cedron, palatin de Cracovie, érigea un cloître à Szczyrzyca, appelé en latin Vallis Mariae. Les moines du Novi Morimundi s'y installèrent l'an 1239. (*Lepkowski Przeglond zabytkow okolic Krakowa*, p. 220.)

Ladislas, prince d'Opole, fit venir des moines de Novi Morimundi, et leur construisit un cloître à Ruda appelé en latin « claustrum de Wladislaw super fluvium Ruda. » (Codex diplomaticus Silesiae, I, Wattenbach.)

Il y avait encore un monastère à Bartfeld dans les monts Carpathes, appelé « Claustrum S. Ægidii de Bartpha », qui était fille de Clara Provincia et un autre dont nous lisons dans les Statuta prov. gener. apud Winter : « Abbatia nova inter Galiciam et Poloniam Morimundi filia, 27 ».

Enfin le monasterium Vistilense, en polonais Wistycze, fut construit l'an 1670 par Eustache comte Jyszkiewicz, et les moines y vinrent du monastère Camina (Volumina legum V, folio, 630).

En tout, il y avait dans l'ancienne Pologne 28 cloîtres d'hommes et 8 de femmes, de la règle de

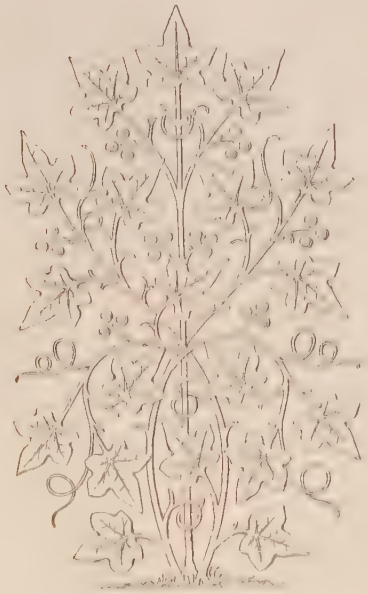
Cîteaux, mais outre ceux que j'ai énumérés, ils vinrent en Pologne de l'Allemagne ou de Italie.

Toutes ces abbayes sont maintenant en ruines, et les églises de plusieurs d'entre elles, bâties en style roman, ont été décrites par M. Luszczkiewicz dans les Rapports de la Commission d'art de l'Académie des Sciences de Cracovie [1].

Recevez, Monsieur le Directeur, l'assurance de mes sentiments distingués,

Antoine BRYKCZYNSKI.
Prélat de la maison de Sa Sainteté.

1. *Sprawodania Komisyi do Cadania sztuki w Polsce*, t. I, p. 1; t. III, p. 54; t. V, p. 228; t. VI, pp. 56, 68, 97.



Travaux des Sociétés savantes.

Société Nationale des Antiquaires de France. — *Séance du 23 décembre 1903.* — M. Merlin lit une notice sur une inscription romaine récemment découverte à Khamina. (Algérie).

M. Michon entretient la Société d'une inscription du XIIe siècle relative à une convention conclue à Rome entre les églises St-Jean et Sts-Cosme et Damien.

M. Maurice présente un médaillon romain frappé pour célébrer le triomphe de Constantin II.

Séance du 30 décembre. — M. Héron de Villefosse fait une communication sur des médaillons et vases de l'époque romaine.

M. Cagnat communique de la part de M. Gauckler une inscription trouvée dans les ruines de Munchar et donnée au Musée de Bardo par M. Alix, professeur au Lycée Carnot à Tunis.

M. Durrieu entretient la Société de deux missels manuscrits avec miniatures du XVe siècle aujourd'hui conservés au Musée de Turin.

M. le Dr Capitan présente un travail de M. Chassaigne et Chauvot sur l'analyse du bronze dont sont composées les haches préhistoriques.

Séance du 6 janvier 1904. — M. Homolle, président sortant, prononce le discours d'usage.

MM. le C^e Alexandre de Luc-Saluces-Lalande et l'abbé Requin sont élus associés correspondants nationaux.

M. Garofalo est élu associé correspondant étranger à Naples.

M. Prou fait une communication sur les fouilles récemment faites dans les anciennes murailles de la ville de Sens. M. Enlart ajoute quelques observations.

Séance du 13 janvier. — M. Marquet de Vasselot fait une communication sur deux bras de croix donnés au Louvre par M. Noietan.

M. Leprieur présente deux statuettes en bois faisant partie de la donation faite au Louvre par feu Albert Dony ;

1° une Vierge à l'Enfant dont il démontre l'origine bruxelloise ;

2° un S. Étienne d'origine française qu'il croit pouvoir dater de la dernière partie du XVe siècle.

Séance du 20 janvier. — M. Tardif lit une notice sur la vie et les œuvres de M. Chabouillet, son prédécesseur.

M. Mayeux fait une communication sur la cathédrale St-Jean-Baptiste de Perpignan.

M. Héron de Villefosse fait une communication sur les fouilles exécutées par M. Bullock Hall dans l'amphithéâtre de Fréjus.

Lecture est donnée d'une notice de M. l'abbé Arnaud d'Aignel sur le reliquaire de Saignan (Vaucluse), dit de la Reine Jeanne.

Séance du 27 Janvier. — M. Cagnat communique une découverte récente faite à Telmuda par le capitaine Touchard. Il s'agit de tubes en poteries engagés dans des constructions de briques et qui avaient pour objet de soutenir le revêtement.

M. le baron de Baye communique la reproduction de plusieurs objets en argent, trouvés dans la Georgie occidentale. Parmi ces objets figure un plat au centre duquel est représenté un cheval la tête tournée vers une colonne.

M. le Président donne lecture d'un mémoire de M. Pasquier sur la décoration du chœur de la cathédrale de Rieux en Languedoc en 1527.

Séance du 27 février. — On annonce le décès du regretté E. Corroyer, bien connu des archéologues chrétiens et l'on élit des membres nouveaux.

***

Nous avons mentionné antérieurement une communication de M. Destrée aux *Antiquaires de France* sur Renier de Huy. La partie historique de cette notice doit être complétée par le mémoire de M. G. Kurth à l'Académie de Belgique.

M. Destrée, qui a envoyé sa note avant la publication de ce mémoire, a ignoré, comme le remarquent les *Archives des Arts*, les témoignages décisifs du chroniqueur de 1118 et du diplôme de 1125. Ce dernier fournit la confirmation de l'existence de l'orfèvre Renier de Huy et indique le haut rang qu'il occupait dans sa ville natale ; il fait connaître la vraie histoire des fonts baptismaux de Renier, racontée par un contemporain ; c'est par erreur que la *Chronique de 1402* leur assigne une date postérieure. Quoi qu'il en soit les *Archives* signalent une heureuse conjecture de M. Destrée, qui voit dans l'artiste hutois le même que le Reinerus, auteur d'un admirable encensoir de Lille, et dont le nom figure dans l'inscription en trois vers que porte ce chef-d'œuvre. M. Destrée a raison de ne pas vouloir, malgré l'autorité de Viollet-le-Duc, voir dans cet ouvrage d'art un produit du XIIIe siècle ; il est incontestablement d'époque antérieure. L'encensoir, comme nous l'apprend l'inscription, a été donné par Renier à une maison religieuse, à condition qu'on y fît chaque année son anniversaire, et peut-être bien que si l'on

cherchait attentivement dans les obituaires des églises de l'ancien diocèse de Liége, on finirait par retrouver la mention de ce grand artiste, dont, jusqu'en 1892, on ne connaissait pas même le nom.

P. S. — Au moment de mettre ces lignes sous presse, nous recevons de M. J. Destrée une plaquette où il dissipe tout malentendu, et où il précise sa part et celle de M. le prof. Kurth dans les nouvelles données sur Renier de Huy que nous devons à ces deux savants.

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. — *Séance du 18 décembre 1903.* — M. Collignon donne lecture d'un rapport sur les fouilles exécutées en 1903 par M. Degrand, consul de France à Philippopoli, dans la vallée Tounja (Bulgarie).

Séance du 23 decembre. — L'Académie élit comme associé étranger, M. Otto Heinrich Hirschfeld, professeur à l'Université de Berlin, et comme correspondant étranger, M. Adolf Michaelis, professeur à l'Université de Strasbourg.

M. Héron de Villefosse communique au nom de M. le docteur Carton, médecin-major au 4e régiment de tirailleurs, des photographies d'une galerie des catacombes chrétiennes d'Hadrumète, dont le dégagement vient d'être achevé.

Malheureusement, plusieurs galeries menacent ruine ; on sera obligé de les soutenir par une maçonnerie, ce qui entraînera une dépense imprévue. Il y a des tombes dans le sol même des galeries ; le tuf a été creusé de manière à prendre, dans chaque excavation, la forme même du corps qui y était déposé.

Séance du 8 janvier 1904. — Le R. P. Delattre continue à Carthage ses fructueuses recherches.

M. Ph. Berger signale un certain nombre de découvertes épigraphiques qui ont été faites, ces temps derniers, par ce savant ; un nouvel exemplaire de petit disque en plomb portant une dédicace mi-partie en phénicien, mi-partie en grec ; une inscription funéraire sur laquelle le P. Delattre croit lire le nom de Malte, etc., etc.

M. Berger présente en outre à l'Académie, au nom de M. Perdrizet, la photographie d'un bas-relief fort beau, trouvée en Tripolitaine et représentant trois nymphes qui se suivent en se tenant par le pan de leur manteau.

Ce curieux monument, connu depuis quelque temps déjà, a été publié pour la première fois avec la collaboration de M. Perdrizet en 1896 dans l'annuaire de l'école anglaise d'Athènes.

M. Clermont-Ganneau commente une série de monogrammes byzantins pleins d'intérêt.

Séance du 15 janvier. — M. Croiset lit une notice sur son prédécesseur, feu Gaston Paris.

M. P. Berger présente au nom de M. Gauckler une curieuse stèle de terre cuite trouvée à Carthage dans une tombe punique du Ve ou VIe siècle. Elle porte un motif déjà signalé sur des monuments plus récents et qu'il appelle la triade, puisque ce sont trois cypes inégaux dressés sur un autel et accompagnés de symboles divers ; ils sont encadrés dans une décoration élégante de style égyptien, et leur base porte une inscription phénicienne.

M. Homolle résume les travaux entrepris à Delos et Delphes par l'École française d'Athènes, ainsi que les résultats de ces fouilles, qui, la plupart, ont pu être menées à bien grâce au généreux concours pécuniaire du duc de Loubat.

Séance du 22 janvier. — Fouilles à Éphèse. — M. E. Guimet présente à l'Académie des photographies envoyées en communication par M. Wilberg, qui, avec M. Heberdey, fait des fouilles à Éphèse pour le gouvernement autrichien.

Presque toute la ville antique a été déblayée. On a dégagé deux larges avenues pavées de grandes dalles rectangulaires et bordées de monuments et de statues. Elles vont du port au théâtre situé au pied de la montagne. L'avenue de gauche longe le forum, les bains et la construction grandiose de l'époque romaine. Celle de droite, coupée par des propylées à colonnes, conduit à l'Agora grecque ; c'est là que fut découvert un immense bas-relief de 2 mètres de haut sur 18 mètres de long, représentant des scènes de la vie de Marc-Aurèle, fort belle œuvre qui vient d'être envoyée au musée de Vienne.

Société archéologique de Tarn-et-Garonne. — Cette Société a fait cette année deux excursions : l'une, au vieux Villemar, mais avec cet objectif principal peu archéologique, savoir la visite du vaste établissement de pâtes alimentaires : l'autre, dans le Rouergue, où elle a rejoint la *Société archéologique du Midi de la France.* A Villefranche, les sociétaires réunis ont visité l'ancienne Chartreuse, convertie en hospice, qui conserve quelques remarquables bâtiments du XIVe et du XVe siècle, d'un très beau style. Le morceau capital est le petit cloître. A signaler une belle chaire en pierre masquée dans le mur du réfectoire.

La collégiale de Villefranche est un des plus beaux monuments du département : riche porche du XVe s., grosse tour carrée militaire, nef en croix latine de style flamboyant, abside en partie du XIVe siècle, chaire en pierre du XVe.

L'hôtel oriental garde de jolis vestiges des XIVe, XVe et XVIe siècles.

Société d'études de la province de Cambrai. — Le bulletin de cette Société contient une intéressante notice de notre collaborateur M. A. Pastoors sur la collégiale de St-Aimé de Douai, ce monument du XIIIe siècle malheureusement rasé par le Gouvernement révolutionnaire, qui le mit aux enchères et l'adjugea pour 130,000 fr. (1) Ce monument sacré fut défini et estimé par Bonbé, fils, architecte, comme suit :

« Un grand et vaste édifice, bâti en grés, briques et blanc, étant couvert d'une charpente considérable pour la construction et revêtu d'ardoises. Au pourtour de la dite église se trouvent une quantité de petites chapelles, dont les couvertures se trouvent séparées par de gouttières en plomb, tout étant bâti sur une surface de 800 toises carrées environ.

« Le clocher bâti en grés, surmonté d'une espèce de dôme, est compris dans la présente estimation, de même que la porte de fer, servant d'entrée au cimetière de cette église. »

« Suis d'avis que toutes charges comprises, ce domaine national valait en capital, y compris le clocher, la somme de 93,000 fr. (l'horloge avec la cloche étant réservées. »

L. C.

Cercle historique et archéologique de Courtrai. — Cette Société, dont nous annoncions naguère la fondation, a déjà produit des travaux intéressants. Il faut signaler spécialement, outre une courte dissertation du baron J. Bethune sur les *tours centrales* des églises, des notes fort documentées de MM. J. et L. Bethune sur Waermaerde et son église (une église bien scaldisienne) et la jolie église de Tieghem, au riche mobilier.

1. C'était un beau vaisseau à trois nefs sur colonnes, chœur avec déambulatoire, et chapelles absidales rondes. A noter que le chœur de Saint-Aimé offrait plusieurs châsses adossées au maître-autel comme à la cathédrale de Tournai.

Cercle archéologique de Malines. 1903. — Le passé des artistes malinois, basé sur les recherches de Smeyers et de ses continuateurs, a pris corps surtout dans l'*Histoire de la peinture et de la sculpture de Malines*, de feu Neefs. Cette histoire est reprise par M. H. Coninckx, qui se trouve à même de développer et compléter l'œuvre de Neefs à l'aide d'un manuscrit dont s'est enrichi le dépôt des archives malinoises ; c'est une copie faite par Smeyers et complétée par Rymenans, du livre des apprentis de la Corporation des peintres et sculpteurs du milieu du XVIe jusqu'à la fin du XVIIe siècle.

ERRATUM.

Une phrase de l'allocution prononcée par notre ami M. H. Chabeuf, à l'excursion en Bourgogne de la Gilde de St-Thomas et St-Luc, a été dénaturée par une interpolation de mots (V. p. 66, de la livraison de janvier dernier).

Les 10e, 11e lignes et suivantes de la 2e colonne doivent se lire comme suit :

« Il y a ainsi dans l'histoire des idées, certains faits généraux produits d'une loi mystérieuse de parallélisme, qui, à la fois et s'ignorant, s'exercent sous une influence supérieure et plus qu'humaine sur les points les plus éloignés de l'espace civilisé. »

Bibliographie.

AHNENREIHEN AUS DEM STAMBAUM DES PORTUGIESICHEN KONINGHAUSES MINIATURENFOLGE IN DER BIBLIOTHEK DES BRITISH MUSEUM ZU LONDON. *Mit einem Genealogischen Wegweiser von professor* H. G. STROHL, *so wie einer Kunsthistorischen Erlaüterung und einer kurzen Abhandlung über die Flandrische Buchmalerei des XV. und XVI. Jahrhunderts von professor* D. L. KAEMMERER.

SUITE D'ANCÊTRES TIRÉS DE L'ARBRE GÉNÉALOGIQUE DE LA MAISON ROYALE DU PORTUGAL, SÉRIE DE MINIATURES DE LA BIBLIOTHÈQUE DU MUSÉE BRITANNIQUE DE LONDRES. *Avec des indications généalogiques, des éclaircissements historiques* par le prof. H. G. STROHL, *et une notice sur la peinture des manuscrits en Flandre au XVe et au XVI, siècle*, par le prof. D. L. KAEMMERER. — J. Hoffman, éditeur à Stuttgart. 34 pp., in-4° avec un atlas, gr. in-f° de 13 pl. en phototypie. 50 marcs.

AUCUNE époque de l'histoire de l'art on n'a, comme de nos jours, rendu accessibles et vulgarisé dans le bon sens du mot, les œuvres dont l'étude et la jouissance étaient réservées à un petit nombre de privilégiés. Nous voyons, à tout moment, la librairie s'emparer de petits trésors restés inconnus du public, et grâce à des reproductions dont la fidélité ne peut être mise en doute, les offrir aux curieux et aux studieux. La publication dont nous donnons le titre est de ce nombre. Grâce au bon goût de l'éditeur, aux soins donnés à la reproduction des peintures sur vélin qui en sont l'objet et aux études des deux savants qui les expliquent, cette publication apporte des informations précieuses sur l'histoire, longtemps négligée et encore trop peu connue, de la peinture des manuscrits.

Cette peinture, en effet, dont les créations ont généralement le privilège de jouir d'une conservation parfaite, est une des branches les plus intéressantes de l'art dans les Flandres. Elle y a pris, plus que dans aucune autre contrée de l'Europe, un magnifique essor. Répondant au XVe et au XVIe siècle à des demandes multiples, à un véritable besoin de l'aristocratie et du clergé, elle a été tout à la fois un art et une industrie. C'est ce que fait très bien ressortir dans son étude un peu concise mais fouillée M. Kaemmerer.

Cette étude, comme l'auteur en fait la réserve expresse, n'a pas la prétention d'être complète. Il est étrange cependant, comme nous aurons l'occasion de le remarquer tantôt, qu'il ait presque passé sous silence une époque particulièrement brillante de la peinture sur vélin, celle qui a été fortement influencée par l'École des Van Eyck.

Le manuscrit, ou pour être plus exact, le fragment de manuscrit qui forme l'objet de cette publication, se trouve au riche dépôt de livres illustrés par des artistes néerlandais conservés au Musée britannique. Il se compose de treize feuilles de grand format, peintes avec une ample richesse de détails, et reproduites pour la première fois par la publication que nous annonçons. Le texte intéressant et instructif qui y est ajouté, comme nous l'avons dit, est dû à la plume de M. Kaemmerer. Il nous apprend que onze de ces feuilles ont été acquises en 1849, au prix de 40 livres sterling, par M. Newton Scott, attaché à l'ambassade anglaise à Lisbonne, et qui les céda au Musée britannique contre la somme de 600 guinées. Plus tard, en 1868, le même musée eut la bonne fortune de pouvoir acquérir deux autres feuilles de la même suite au baron de Hortega : malheureusement les marges de ces deux feuilles ont été assez notablement rognées.

A la fin du XVe siècle, les familles royales et princières cherchaient à lutter entre elles et à se surpasser dans la confection d'arbres généalogiques. L'empereur Maximilien avait sa généalogie rendue populaire par le burin de Hans Burgkmair, et qui faisait aboutir au patriarche Noé les ancêtres du Souverain. L'exemple de l'empereur Maximilien semble avoir piqué d'émulation don Ferdinand, prince portugais, troisième fils d'Emmanuel III et de Marie d'Espagne, fille de Ferdinand le Catholique. Ce jeune prince s'adonnait avec un intérêt intense aux études historiques ; il avait formé une collection importante de manuscrits et de livres imprimés relatifs à l'histoire de sa maison. Il envoya au chroniqueur Damien van der Goes, ambassadeur de son frère Jean III en Flandres, un croquis de la généalogie complète des rois d'Espagne, dont le premier ancêtre était également le patriarche Noé. L'arbre généalogique fut établi avec le concours de plusieurs savants, et Damien avait reçu mission de le faire peindre par le meilleur maître enlumineur connu.

C'était alors, dans l'opinion de Damien, maître Simon, vivant à Bruges (Simon Bening), le plus recommandable pour exécuter d'après le croquis en question, les travaux de peinture en miniatures — *Causas de iluminure* — pour lesquelles, ajoutait l'envoyé de Jean III, « j'ai déjà dépensé

une forte somme d'argent ». Le 20 août 1530, Damien van der Goes écrivit d'Anvers à don Ferdinand, qu'il lui envoyait la première feuille du travail demandé, en même temps qu'un livre qu'il avait été chargé de faire peindre. Le livre, ajoutait-il, n'est pas d'aussi bonne écriture qu'à l'ordinaire, mais l'ancien calligraphe est mort, son fils, qui lui a succédé, n'est guère aussi capable que le père, mais c'est cependant le meilleur que l'on puisse trouver. J'enverrai l'autre livre aussitôt qu'il sera achevé. J'ai déjà en ma possession les miniatures qui sont terminées.

De ce passage, il ressort que Bening commença le travail en 1530, et qu'une feuille devant servir pour ainsi dire d'échantillon, était achevée au mois d'août de la même année. Ce passage, comme le pense M. Kaemmerer, se rapporte évidemment à la généalogie des rois de Léon et de Castille. Il semble hors de doute également que l'arbre généalogique avait été établi et esquissé par Antoine de Hollande, ou d'autres artistes néerlandais ou allemands demeurant au Portugal, et peints ensuite par Bening qui ajouta les oiseaux et d'autres animaux dans les places restées vides. Les armes de Portugal réunies à celle de la généalogie fictive de Magog, des bordures architecturales paraissent également avoir été dessinées par Bening. Il n'est pas facile au surplus de faire la part des différents artistes qui ont collaboré à cette œuvre complexe.

La comparaison des effigies de plusieurs souverains et de leurs femmes dont les portraits authentiques sont connus, avec les figures des arbres généalogiques, prouve que bien peu de ces personnages peuvent être regardés comme des portraits. Les compositions dans lesquelles ils figurent ne doivent donc pas être considérées comme documents historiques, mais bien comme des œuvres d'art décoratif ; à ce point de vue ces miniatures sont remarquables. Plusieurs des figures sont dignes d'un grand artiste.

M. Kaemmerer, dans le texte ajouté à la reproduction de ces enluminures, ne s'est pas contenté de les décrire et d'en donner une appréciation critique. Il y a ajouté une notice sur les principaux miniaturistes des Pays-Bas, et une liste des manuscrits contenant leurs enluminures, ou celles qui leur sont attribuées. Cependant, comme nous venons de le faire remarquer, il n'accorde aucune mention à ce groupe de peintres dont les travaux se lient intimement à ceux des Van Eyck, parmi lesquels il importe de citer le plus précieux de tous, le magnifique livre du duc de Berry dont la partie la plus importante est conservée à la Bibliothèque de Turin et qui a été étudiée avec tant de soin par M. Paul Durrieu [1]. M. K. cite cependant le nom de Marguerite Van Eyck qui a pu être au nombre de ces enlumineurs, mais il n'existe aucune raison de croire qu'elle ait été religieuse, comme le dit le savant Allemand.

Quelques indications sur l'organisation des Gildes ou corporations de ces peintres que M.K. rappelle, méritent d'être notées ; on les doit en grande partie aux recherches de M. Weale. Le premier patron de la Gilde des libraires de Bruges n'a pas été saint Jean-Baptiste, mais bien saint Jean l'Évangéliste, probablement parce que les peintres l'ont généralement représenté écrivant dans l'île de Pathmos, avec une plume et un encrier. Plus tard, la corporation a adopté saint Luc comme patron secondaire, sans doute à la demande des peintres miniaturistes.

A Bruges, jusqu'en 1457, non seulement chacun était libre d'exercer ces professions, mais même bon nombre d'enluminures et d'impressions en couleurs étaient importées, venant principalement d'Utrecht, les artistes résidant à Bruges ne suffisant plus à répondre aux demandes des acheteurs.

Lorsque le travail des enlumineurs commença à acquérir une véritable valeur au point de vue de l'art, les peintres de retables et de tableaux les obligèrent par des moyens légaux à entrer dans leur Gilde. De même que pour les peintres, on peut établir que, presque sans exception, les plus anciens miniaturistes étaient étrangers à la ville et sont venus se fixer à Bruges attirés par la facilité qu'ils y trouvaient à vendre leurs travaux.

C'est ainsi que Guillaume Vrelants, l'un des premiers membres de la Gilde et dont on possède quelques travaux authentiques, était natif d'Utrecht. Il vint s'établir à Bruges et y acheta le droit de bourgeoisie le 30 août 1456. Simon Bening, l'auteur des peintures généalogiques objet de cette étude, est né à Anvers et y résidait encore aux premières années du XVIe siècle. Il s'établit à Bruges et acheta le droit de cité en 1519. Avant cette date, il est venu à Bruges à différentes reprises, sans doute afin d'y vendre ses livres aux foires annuelles ou pour y prendre des commandes [1].

M. Kaemmerer croit que Bening et Gérard Horebaût auraient tenu boutique à la fois à Gand et à Bruges, mais c'est là une opinion qui ne semble avoir aucun fondement historique.

Nous ne suivrons pas M. Kaemmerer dans les développements de son historique de la peinture des manuscrits ; nos indications suffiront à en faire comprendre l'importance. La notice généalogique due à la plume de M. le professeur

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, livr. 547 et 548, janvier et février 1903.

1. Voyez Weale, *Beffroi*, t. IV, 1873, pp. 238-251.

Ströhl semble également faite avec soin et conscience, mais elle sort trop du cadre de nos études pour nous y arrêter.

Les treize grandes compositions généalogiques, dont l'une n'existe qu'à l'état de contour, sont hautement fantaisistes dans leur ordonnance. Indépendamment des figures historiques revêtues de leur costume pittoresque on trouve un peu de tout, de la faune et de la flore, des oiseaux de tous genres, paons, aigles, faucons, petits oiseaux chanteurs, des ménageries complètes avec des animaux variés, des singes et des ours, des cerfs et des chats, des griffons et des chiens de toutes espèces ; puis ce sont au bas des encadrements, des vues de villes, des batailles navales, des sièges et d'autres combats, suivant que l'artiste croyait devoir rappeler les événements de la vie des souverains dont il voulait illustrer les règnes : le tout entremêlé de blasons nombreux, de panoplies et de phylactères.

Les treize grandes planches reproduites avec toute la fidélité du procédé phototypique adopté donnent l'idée d'œuvres du premier ordre, et on doit savoir gré à l'éditeur de n'avoir épargné ni soins ni dépense pour établir cette publication avec la richesse qu'elle comporte. Cette belle publication n'a été imprimée qu'à 200 exemplaires.

J. H.

THE EARLY CHRISTIAN MONUMENTS OF SCOTLAND, par J. Romily Allen et J. Anderson. — Secretary, National Museum of antiquities, Queen street, Edimburgh, Scotland, 1904. L. 3 3 (80 fr.)

PARMI les premiers monuments chrétiens de l'Écosse les plaques en pierre sculptées forment la catégorie la plus nombreuse et certainement la plus intéressante au point de vue archéologique du pays. Le présent ouvrage, divisé en trois chapitres, donne la description et la reproduction de plus de 500 de ces plaques. L'auteur donne une description exacte des ornements et figures bibliques ou tirées de bestiaires aussi bien que des inscriptions celtiques qui accompagnent les sujets traités.

L. C.

A RENAISSANCE LEANING FAÇADE AT GENOA, LA FAÇADE INCLINÉE DE SANT-AMBROGIO A GÊNES, par W. H. Goodyear. — Opuscule in-4° ; 22 pp. 80 photogravures et 3 plans levés. New-York, Macmillan Company, 66 fifth Avenue. — 1902.

Le professeur Goodyear vient de publier une étude intéressante sur l'inclinaison que présente la partie inférieure de l'église St-Ambroise à Gênes. Cette inclinaison est voulue et ce qui le prouve, c'est l'observation faite par M. Goodyear que les moulures des bases des pilastres d'angle parfaitement horizontales forment aussi avec le plan de la façade un angle obtus du côté opposé.

Il est probable que cette disposition a été adoptée pour faire mieux valoir les sculptures et les présenter sans le moindre raccourci : tels les pinacles et statues en couronnement de St-Marc de Venise, dont l'inclinaison est de plus de six pouces.

Quoi qu'il en soit, l'étude de M. Goodyear montre que la pratique des architectes du moyen âge, de donner aux lignes et surfaces de leurs monuments des formes courbes ou inclinées, en vue de corriger les effets de perspective, a persisté dans un certain degré à travers la Renaissance, jusque une époque assez avancée.

L. C.

LA PHOTOGRAPHIE DES MONUMENTS, par F. Martin Gabon. — Broch. Plon, Paris, 1903.

M. le Dr Coutan a rappelé dans un récent article de cette Revue, les éminents services rendus aux archéologues par M. Martin Sabon, photographe d'élite, amateur aussi désintéressé qu'éclairé. Les nombreux amis des monuments qui utilisent le précieux objectif, trouveront dans la brochure ci-dessus tout le fruit de l'expérience et de la science de ce virtuose de la photographie. Les admirables vignettes qui l'illustrent donnent la plus haute idée de son savoir-faire.

L. C.

LINE AND FORMS, par Walter Crane. — In-12, illustr., 232 pp. Londres, Bill. and C°, 1902.

Dans ce livre destiné à être un des classiques d'art les plus universels, on commence à montrer, mieux encore par une exquise illustration que par le texte, toute la valeur de la ligne, comme expression des forces, des idées, du mouvement ; on montre que les variétés dans l'emploi de la ligne sont les dialectes divers du dessin et que l'artiste, par son sens de sélection, trouve sa manière à lui de se servir de la ligne.

Venant aux principes, l'auteur remarque qu'on se sert de la ligne dans un sens purement graphique (formes adventices) ou dans un sens ornemental (formes stylisées). Il conseille d'observer les contours des objets et de déduire les détails de la masse. La pondération des masses s'obtient par la répétition, l'alternance, la symétrie et le rayonnement. La *ligne* et le *relief* sont les deux éléments de l'art.

Il montre ensuite par des exemples le choix judicieux à faire de la manière de tracer les lignes pour interpréter un modèle, de manière

à donner au dessin du caractère; comment le procédé diffère selon la destination du travail du dessinateur et selon son outil : crayon, fusain, pinceau.

Quant à la forme, elle est la chair du dessin, comme la ligne en est le squelette. Elle s'incarne dans le *solide;* les facteurs sont l'équilibre des masses, le contraste dans les éléments reproduits ou la manière de les rendre, et la forme enveloppante.

Ici apparaît le grand styliste décorateur que fut W. Crane; c'est de la décoration qu'il traite avec prédilection. Le décor, dit-il, doit s'adapter à son emplacement comme l'escargot à sa coquille; cet emplacement est donné par l'architecte, et l'architecture gothique, comme le remarque l'auteur, est de beaucoup celle qui fournit à l'artiste les thèmes les plus riches et en même temps les plus belles ressources techniques. Les artistes médiévaux ont su merveilleusement harmoniser le décor à la structure.

On le voit, dans la composition interviennent trois éléments :

la ligne prédomine dans le dessin d'illustration
la forme » » » pictural et plas-
l'emplacement » » décoratif. [tique.

Ici l'auteur étudie la combinaison de la ligne tracée, la combinaison des formes au regard du pittoresque naturel ou contrasté.

Puis il indique les procédés propres à exprimer le relief; contraste des tons, effet d'ombre et de lumière, modelé et relief, et il analyse ces procédés complexes avec une remarquable lucidité, en insistant sur la distinction fondamentale des lignes de contour et de la ligne auxiliaire.

L. C.

GRONDBEGINSELEN VAN DE GESCHIEDENIS DER BOUWKUNST. — I. HEIDENSCHE BOUWKUNST. — II. CHRISTENE BOUWKUNST, par A. Van Houcke, 2 vol. in-8° de 180 à 220 pp., nombreuses gravures, Peeters, 1903.

Il existe quantité d'ouvrages traitant d'une manière générale de l'art monumental à travers les âges. Il en est trop peu qui offrent le caractère didactique et l'allure concise, qui conviennent à la large diffusion de l'histoire de l'architecture dans la masse du public instruit. C'est que cette vaste matière est terriblement difficile à condenser en quelques pages sans grosses lacunes. C'est à quoi a réussi M. Van Houcke dans cet ouvrage qui a, en outre, le mérite d'être écrit dans la langue néerlandaise, encore assez dépourvue de livres de l'espèce. Nous devons dire que M. Van Houcke était particulièrement préparé à cette œuvre distinguée, car depuis de longues années il se livre à l'enseignement de l'architecture à l'École St-Luc de Bruxelles, et dès l'année 1891, il a déjà publié en français une excellente histoire de l'architecture; c'était un modeste *ouvrage* lithographié (1) et illustré de la main de l'auteur. Sa réédition se présente sous la forme de deux beaux volumes, fort abondamment illustrés de vignettes et de photogravures. C'est une belle acquisition pour la bibliothèque si recommandable du Davidsfonds.

L. C.

LES VILLES D'ART CÉLÈBRES : RAVENNE, par Ch. Diehl ; CONSTANTINOPLE, par H. Barth. — Petit in-4° nombreuses gravures, Paris, Renouard, 1903.

La collection à laquelle appartient cet élégant volume est connue de nos lecteurs, à qui nous avons fait connaître les volumes consacrés, l'un à *Bruges et Ypres*, l'autre à *Gand et Tournai*. Nos abonnés connaissent aussi M. Ch. Diehl et M. H. Barth, deux écrivains de marque bien qualifiés pour décrire deux villes dont ils sont depuis longtemps les fervents et érudits admirateurs. Ils ont fait ailleurs œuvre de science approfondies; ici, ils condescendent à faire d'excellente vulgarisation.

De Ravenne, feu M. Barbier de Montault a décrit toutes les riches mosaïques, et nos divers collaborateurs ont traité bien des points de son archéologie. Il est singulièrement attrayant de retrouver dans les belles pages que nous signalons, le tableau largement tracé en maître par l'historiographe même du grand Justinien, des merveilles accumulées dans cette ville étonnante, triste infiniment et bien morte, où, suivant l'esprit de Dante, il semble que les sujets de Théodoric et de Gallia Placidia se retrouveraient encore presque chez eux, s'ils se levaient de la terre où ils dorment.

En parlant des sculptures méplates, en marbre et en ivoire du Ve et du VIe siècle ainsi que des mosaïques et de leurs sujets somptueux, M. Diehl précise ce point de l'influence orientale, que l'éminent chanoine Van den Gheyn a trop vaguement indiqué dans son intéressante étude des chapiteaux byzantins (2) : c'est celle de l'école syrienne ou alexandrine, la même à qui l'on doit la chaire de Maximien (VIe s.).

L'ouvrage se termine par des pages de belle littérature et d'art intense où M. Diehl évoque la grande figure de Dante, de Camaldulo et de ce monde héroïque religieux dont Ravenne fut un des centres les plus remarquables.

M. Barth, et son livre *Constantinople*, sont égale-

1. Gand, Stepmann, 1891.
2. V. *Revue de l'Art chrétien*, p. 523, ann. 1903.

ment connus de nos lecteurs par l'article que notre Directeur M. J. Helbig a consacré à l'édition allemande de cet ouvrage (1). Il exprimait le vœu d'en voir donner une traduction française. Après avoir retracé en poète les beautés pittoresques de la ville moderne, il s'arrête longuement à une description très complète et très impressionnante de l'église-mosquée Sainte-Sophie. Il passe en revue également l'église purement byzantine des SSts-Serge et Bacchus, Ste Irène, transformée en arsenal, de Kahrie-djami, dont il reproduit abondamment les belles mosaïques si pleines de vie, en dépit des traditions byzantines, plusieurs autres églises modestes moins anciennes, Yésa-djami, Fétiyé-djami, les mosquées d'Ahmed, de Mehemed Pacha (l'ancienne Anastasie), etc.

Viennent ensuite les constructions civiles et militaires Tekfour-Serail, les aqueducs, la citerne des 1001 colonnes, le château des Sept-Tours, l'hippodrome, l'obélisque de Théodore le Grand, la colonne Serpentine, l'obélisque Muré, la colonne Brûlée, etc.

Pour étudier les produits de l'art turc pur dérivant des civilisations perse et arabe, il faut se rendre à Brousse, et visiter ses mosquées et ses mausolées. Nous revenons enfin à Constantinople et visitons les grandes mosquées de Mahomed II et de Bajazet, le Shoh-Zade, la mosquée de Suleïma, celle de la Validè et les monuments modernes.

L. C.

NOTICES SUR LA COLLÉGIALE DE SAINT-PIERRE A DOUAI, par M. l'abbé PASTOORS. — Broch. extr. de *Bull. de la Soc. d'étude de Douai.*

Courte notice sur une importante église disparue. Elle avait cinq nefs, un chœur très allongé, une superstructure en bois et des cryptes antiques. Elle abritait la belle statue de Notre-Dame des Miracles.

L. C.

BASILIQUE DE SAINT-REMI. — ORIGINE ARCHITECTURALE, par M. GOSSET. — Broch. Reims. Imp. de l'Académie, 1903.

M. L. Demaison a avancé au congrès de Bordeaux, que la basilique de Saint-Remi n'a « *rien conservé des travaux d'Hincmar* ». Ce n'est pas l'avis de M. Gosset, qui n'a pas épargné ses peines pour justifier sa manière de voir. A l'aide de nombreux levers, et de dessins très explicites, il s'est attaché à restituer les états successifs des nefs de l'ancienne basilique, et spécialement des cinq arcades primitives conservées à la face Ouest du transept Nord, encore conservées sous les revêtements ogivaux de Pierre de Celles.

1. *Revue de l'Art chrétien*, année 1902, p. 144.

Saint-Remi fut, selon Dom Marlot, bâtie par Turpin (736-802), puis agrandie et achevée par Hincmar (852). L'abbé Agrard entreprit de la renouveler en 1005. M. Gosset reproduit intégralement la relation du moine Anselme (1). On y trouve ce passage, qui est le pivot de la discussion : « Après l'avoir presque *(pœne diruto)* entièrement démolie et ne laissant que quelques fondements *(fundamentis quibusdam relictis)* qui parurent nécessaires aux architectes pour les constructions futures, il reprit l'édification de la maison de Dieu ». Quelque chose a été conservé de l'édifice carlovingien. Ce reste, M. Demaison le voit dans quatre piliers de la nef. M. Gosset constate qu'il faut le chercher plutôt dans les cinq arcades précitées du transept. Ces dernières sont de style plus ancien, de mouluration, de proportion, de module différent de tout le reste et plus conforme à l'ordonnance antique.

Tel était aussi l'avis de M. L. Leblan, dans son rapport officiel de 1877.

L. C.

Périodiques.

BULLETIN MONUMENTAL, 1903, n° 45.

M. Lefèbvre Pontalis donne la monographie d'une élégante église de la Mayenne, l'abbatiale d'Évre. Elle présente une petite nef romane, augmentée au XIVe siècle d'un vaisseau relativement vaste, comprenant au bout des nefs, un vaste transept et un chœur profond, entouré de sept chapelles absidales comprises dans un hémicycle. Les arcades du chœur sont encadrées de larmiers fleuronnés ; le chœur est imité de la cathédrale du Mans ; c'est dire quelle est la richesse de son architecture élancée. A noter la forme des piles du rond-point, en amande, à deux colonnettes greffées dans le sens de rayonnement du chœur. Le clocher-porche roman est une rareté dans la région. La chapelle Saint-Crépin offre un portail d'une décoration très curieuse, de style roman, qui aurait mérité une description plus explicite que cette courte explication : « Ses deux colonnettes et ses chapiteaux à feuillages, couronnés par des tailloirs à large doucine, soutiennent des claveaux en coussinets (?), en boudin rehaussé de têtes plates (?) et un cadre mouluré ».

M. V. Makerau décrit le château de Sarzay (Indre) et M. l'abbé Bouillet, l'église de Montreuil-sous-Bois (Seine), qui possède un beau chœur du XIIIe siècle aux très élégants chapiteaux, des voûtes sixpartites, un beau triforium.

Le Directeur du *Bulletin* nous donne encore une

1. Anselme, *Itinerarium Leonis Papæ* (Bollandistes, 1r vol. a. 1).

étude sur le puits de Saint-Fort et les cryptes de la cathédrale de Chartres ; il rend compte des fouilles opérées par M. Merlet, sous son contrôle et celui de M. de Lasteyrie. Ces fouilles ont permis de reconnaître la place occupée jadis dans les cryptes par le sanctuaire de Notre-Dame de Sous-Terre (dit la *grotte druidique*). Il redresse les erreurs émises dans des études antérieures.

REPERTORIUM FUR KUNSTWISSENSCHAFT (fascicule 3).

M. É. Jacobsen passe en revue les tableaux italiens du Louvre, en redressant maintes attributions.

M. Jacob Schmitt s'occupe de l'ancienne église Saint-Charles Borromée, de l'ancien couvent de Saint-Paul, dans le faubourg Au, de Munich, bâtie de 1621 à 1623, et démolie en 1902.

M. R. Bruc fait connaître le traité de maître Antonio de Pise sur la peinture sur verre. Le manuscrit fut découvert dans les archives du couvent de Saint-François, à Assise, et fut publié dans le livre de P. Giuseppe Fratini, *Storia della Basilica e del Convento di San Francesco in Assisi* (Prato, 1882). Il appartient à la seconde moitié du XIVe siècle. M. Thope y a reconnu l'œuvre d'un Antonio, peintre sur verre qui travaillait en 1395 au Dôme de Florence.

Signalons une notice de M. F. Jacob Schmitt sur la curieuse basilique à dix pans de Saint-Jean-Baptiste, à Worms, construite sous l'archevêque Burkard I (1000-1025) et détruite par les Français en 1807-1808, et un article de M. Wilhelm Suida sur de nouvelles études sur l'histoire de la peinture lombarde au XVe siècle. L'auteur analyse en détails le livre important de M. Francesso Malaguzzi Valeri : *Recherches sur les peintres lombards du Quattrocento* (Milan, 1902).

M. Albert Gümbel publie de nouveaux documents, trouvés aux Archives royales de Nuremberg, ayant trait à la commande et à l'exécution du tombeau de la famille Schreyer, par Adam Krafft, dans l'église Saint-Sébald, à Nuremberg.

Une note de M. Campbell Dodgson a pour objet les différentes copies de l'*Apocalypse* de Dürer, celle de Hieronymus Greffe (1502) et les copies anonymes.

M. Wilhelm Vœge s'occupe de l'influence provençale en Italie et de la date du portail d'Arles. Il montre par de nombreux exemples l'influence exercée par les sculpteurs d'Arles et de Saint-Gilles sur les sculpteurs de la Haute-Italie, particulièrement sur ceux de Modène et de Parme.

M. A. Gümbel étudie les traités passés pour l'illustration et l'impression de la *Chronica mundi* de Schedel, par Michel Wolgemut et Wilhelm Pleydenwurff, pour l'illustration, avec Schreyver et Sébastien Kammermeister (1491).

M. E. Scatassa décrit l'église gothique disparue del *Corpus Domini*, à Urbin (1).

L'ARCHITECTURE USUELLE.

Nous avons parcouru avec grand intérêt les premières livraisons de cette nouvelle publication archéologique conçue dans un sens particulièrement pratique et technique, et dirigé par un maître capable de lui assurer grand succès et de rendre des services marqués aux professionnels de l'architecture ; nous voulons parler de M. Rivoalen, dont on connaît la collaboration distinguée à l'*Encyclopédie d'architecture*, à la *Construction moderne*, aux *Nouv. Ann. de la Construction*, etc. Cette revue technique mensuelle est éditée par M. Thezard à Dourdain. Elle ne coûte que 15 fr. par an.

L'EFFORT.

Nous ne pouvons manquer de saluer l'apparition à Roubaix d'un petit, mais excellent périodique, l'*Effort*, organe de la fédération de la jeunesse catholique de la région. C'est un journal d'action chrétienne, qui ne s'occupera d'art que subsidiairement et incidemment ; mais nous savons dans quel esprit éclairé et sérieux les créateurs conçoivent le rôle de l'art dans le mouvement catholique, qu'ils poursuivent, sous cette belle devise : *Instaurare omnia in Christo.*

L'ART ET L'AUTEL (octobre 1903).

Étude de M. le Dr Ménard sur *Le Vitrail*, et en particulier sur les vitraux de la cathédrale de Troyes.

Les Calvaires morbihannais, par M. J. Buléon.

Le Style moderne en architecture religieuse, par M. Émile Sedeyn.

(Décembre). — *Le Cycle de la Nativité dans la liturgie et dans l'art du XIIIe siècle*, par M. E. van den Brœck (3 grav.).

L'ARTE (1903, fasc. I à IV).

A. Venturi : *Les premières œuvres du Caradosso à Rome.* — M. Venturi attribue les battants en bronze qui ferment le reliquaire des chaînes de saint Pierre, à l'église San Pietro in Vincoli, au Caradosso, artiste né en 1452.

Marcel Reymond : *La Tombe d'Onofrio Strozzi dans l'église de la Trinité, à Florence.* — M. M. Reymond combat l'attribution du monument funéraire d'Onofrio Strozzi. M. Reymond estime que l'admirable monument du doge Mocenigo, à Venise, dû à un Piero di Niccolo également, est très imprégné encore de souvenirs gothiques, et qu'il date pourtant de 1423.

1. D'après le *Courrier de l'Art.*

Index bibliographique.

Archéologie et Beaux-Arts[1].

France.

* Baedeker. — Le Nord-Est de la France. — Paris, Ollendorf, 1903.

* Barth (H.). — Constantinople. (Les Villes d'Art célèbres). — In-4°, 180 pp., 103 grav. Paris, Laurens.

Baye (baron de). — Émaux de la cathédrale de Vladimir et du couvent de Saint-Antoine-le-Romain. — In-8°, Paris, 1903.

Bosseboeuf (abbé). — Le chateau de Veretz, son histoire et ses souvenirs. — In-4°, XIV-576 pp. 255 grav. Touranzille, Tours, 1903.

Bruchet (M.). — Étude archéologique sur le chateau d'Annecy. — In-8°, Annecy, 1901.

Chevalier (U.). — Ordinaire et coutumier de l'église cathédrale de Bayeux, XIIIe siècle. 6 pl. photogravure. — Paris, Picard, 1902.

Le même. — Autour des origines du suaire de Lirey avec documents inédits. — Paris, Picard, 1903.

Le même. — L'abjuration de Jeanne d'Arc au cimetière de Saint-Ouen et l'authenticité de sa formule. — Paris, Picard, 1902.

* de la Croix (Le R. P. C.). — Étude sommaire du baptistère Saint-Jean de Poitiers. — In-8°, 86 pp. Poitiers, Blois, 1903.

De la Croix (R. P. C.). — Étude sommaire du baptistère de Saint-Jean de Poitiers. — In-8°, Poitiers, 1903.

* Diehl (Ch.) et Barth (H.). — Les villes d'art célèbres: Ravenne, Constantinople. — Petit in-4°, nombr. grav. Paris, Renouard, 1903.

Diehl (Ch.). — Ravenne. (Les Villes d'Art célèbres). — In-4°, 139 pp., 130 grav. Paris, Laurens.

Enlart (C.) et Montoyer (G. de). — Eugène Muntz. — In-8°, Rouen, 1903.

Gauthier (J.). — L'église de Romain-Motier, au canton de Vaud (Suisse). — In-8°, 12 pp., 3 pl. Paris, impr. nationale, 1902.

Le même. — Le cardinal de Granville et les artistes de son temps. (Extr. des *Mémoires de la Soc. d'émulation du Doubs*, 7e série, t. VI). — In-8°, 51 pp., 2 portr. Besançon, Dodivers, 1902.

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque (*) ont été, sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

Germain (L.). — Note sur deux chapiteaux de la cathédrale de Saint-Dié. — In-8°, 8 pp. et grav. Cuny, 1902.

* Gossart (Maurice). — Jean Gossart de Maubeuge, sa vie et son œuvre, d'après les dernières recherches et des documents inédits. — In-8°, 147 pp., 8 pl., avec une préface de A.-M. Gossez, éd. du « Beffroi », Lille.

* Gosset (M.). — Basilique de Saint-Remi. — Origine architecturale. — Broch. Reims, Imp. de l'Académie, 1903.

Le Coutil. — L'époque gauloise dans le Sud-Ouest de la Belgique et du Nord-Ouest de la Celtique. — In-8°, 144 pp. 4 pl., Louvier, 1902.

Marçais (W. et G). — Les monuments arabes de Tlemcen. — In-4°, 358 pp., 82 ill. et 30 pl., Paris, Fontemoing, 1903.

* Martin Gabon (F.). — La photographie des monuments. — Broch. Plon, Paris, 1903.

Mathieu (F.). — Peintures murales de la chapelle Rolin a l'église collégiale de Beaune (broch. extr. des *Mém. de la Soc. d'hist. et d'archéol. de Beaune* 1901). — Beaune, Batault, 1902.

Mazerolle (F.). — Le médaillon français, du XVe siècle au milieu du XVIIe. — 2 vol. in-4°, 630 à 767 pp. Paris, imp. nat.

Molmenti (P.). et Ludwig (G.). — Vittore Carpaccio et la confrérie de sainte Ursule a Venise (sur les peintures du martyre de Ste Ursule au musée de Venise). — In-4°, 100 pp. 9 pl. Paris, Oudet. fr. 15.

Moyeux (A.). — Réponse a M. Eugène Lefèvre-Pontalis sur son article « Les façades successives de la cathédrale de Chartres au XIe et au XIIe siècle ». — Étude présentée par la Soc. archéol. d'Eure et Loire. In-8°, 24 pp. et fig. Chartres, Garnier, 1903.

* Pastoors (M.). — Notices sur la collégiale de Saint-Pierre a Douai. — Broch. extr. du *Bull. de la Soc. d'étude de Douai.*

Rivières (baron de). — Les statues tombales du musée des Augustins de Toulouse. — In-4°, 24 pp., 4 pl., 2 fig. Toulouse, Chacon, 1903.

* Rohault de Fleury (G.). — Gallia dominicana. Les couvents dominicains au moyen age. — 2 vol. in-4°, contenant chacun plus d'une centaine de planches. Paris, Lethiellieux, libraire éditeur.

* Rupin (Ernest). — Roc Amadour. Étude historique et archéologique. Préface par le Cte Robert de Lasteyrie, membre de l'Institut. — 120 gravures dans le texte, 12 pl. et chromo hors texte. Paris, librairie G. Baranger, fils, 1904.

Serruys (D.). — Catalogue des manuscrits conservés au gymnase grec de Salonique. — In-8°, 82 pp. 1903. *(Extrait de la Revue du Biblioth.)*

Uzureau (F.). — Andegaviana. — In-8°, 504 pp. Angers, Piraudeau, 1904.

Villenody (F. de). — Du fantastique végétal. (Extrait des *Notices d'art.*) — In-8°, Moutiers, 1903.

Vitry (P.). — De quelques travaux récents relatifs a la peinture française du XVe siècle. — In-8°, 45 pp. (Ext. du *Bulletin de la Société archéologique de Touraine*, n° 1, 1903), Paris, Rapilly, 1903.

Allemagne.

* Beissel (Stephan). — Kunstschaetze des Aachener Kaiserdoms. Werke der Goldschmiedekunst, Elfenbeinschnizerei und Textilkunst. — 35 Lichtdrucke, mit Text, folio 30 × 40 cm. in Mappe. 30 Mark.

Les trésors de l'Art du dome impérial d'Aix-la-Chapelle. Orfévrerie, toreutique et tissus. — 35 planches en phototypie, avec texte, par Étienne Beissel. — B. Kühlen, éditeur à Gladbach. En portefeuille. Prix : 30 marks.

* Braun S. J. (Joseph). — 200 modèles de Broderie religieuse, genre moyen age. — Fribourg en Brisgau, Herder, éditeur, 1904.

* Geiges (Le prof. F.). — Der Alte Fensterschmuck des Freiburger Munsters. — Freiburg in Brisgau, Herdersche Verlagshandlung.

Les anciens vitraux de la cathédrale de Fribourg, par le prof. Geiges. — 5 liv. in-4°, avec de très nombreuses illustrations et 2 pl. en couleurs par livraison. Herder, Fribourg. Prix : 5 marcs par livr.

Deux livraisons ont paru. L'ouvrage sera complet en 5 livraisons.

Heierli (J.). — Archäologische Funde in Kantonen St-Gallen und Appenzell (extr. de *Anzeiger für schweizerische Alterthumskunde.* — Nouv. série, t. IV, pp. 251-259 *(à suivre)*. Zurich, 1902-1903.

Ruskin (J.). — Moderne Maler (vol. I et II). — Im Auszug uebersetz und zusammengefasst von Charlotte Breicher. — In-8°, 312 pp. Leipzig, Diederichs, 1902.

* Strohl (H. G.). — Ahnenreihen aus dem Stambaum des Portugiesichen Koninghauses Miniaturenfolge in der Bibliothek des British Museum zu London. — Mit einem genealogischen Wegweiser, so wie einer kunsthistorischen Erläuterung und einer kurzen Abhandlung über die Flandrische Buchmalerei des XV. und XVI. Jahrhunderts.

* Strohl (H. G.) et Kaemmerer (D. L.). — Suite d'ancêtres tirés de l'arbre généalogique de la Maison royale du Portugal, série de miniatures de la bibliothèque du Musée Britannique de Londres. — Avec des indications généalogiques, des éclaircissements historiques, et une notice sur la peinture des manuscrits en Flandre au XVe et au XVIe siècle. — In-4° avec un atlas, 34 pp., gr. in-f° de 13 pl. en phototypie. 50 marcs.

Angleterre.

* Crane (W.). — Line and forms. — In-12, 232 pp., nombr. illustr. Londres, Bell. and Sons, 1902.

* Romily Allen (J.) et Anderson (J.). — The early christian monuments of Scotland. — Secretary, National Museum of antiquities, Queen street, Edimburgh, Scotland, 1904. L. 3-3 (80 fr.)

Italie.

Gerspach. — L'arazzo dei gobelni offerto a S. M. la Regina d'Italia. — Broch. extr. de la *Nuova Antologia*, Rome, 1903.

Venturi (Ad.). — La galleria nazionale in Roma: quadri e statue. — In-4°, et fig. Roma, tip. dell'unione cooperativa editrice.

Etats-Unis d'Amérique.

Bell (A. J.). — The Saints in christian art. (Vol. II), with about 50 ill. — *Cloth, small 4to*, $4. 50 *net*. Macmillan Company, 66, Fifth ave., New-York.

Berenson (B.). — The study and criticism of italian art. *(Second Series)*. — *Cloth*, 8vo., $3.50 *net. Illustrated*. Macmillan Company, 66, Fifth ave., New-York.

Cartwright (J.). [Mrs. Henri Ady]. — Jean François Millet, with photog. portrait and 8 photog. after the artist's drawings. — *Cloth, 8vo.*, $3.50 *net*. Macmillan Company, 66, Fifth ave., New-York.

Davies, M. A. (Rév. G. S.). — Frans Hals, with 12 photog. plates and about 45 other ill. — *Cap folio*, $14.00 *net*. Macmillan Company, 66, Fifth ave., New-York.

Frances Morse (C.). — Furniture of olden times. Illustrated by many half-tones of quaint and valuable pieces. — *Cloth, Crown 8vo. Gilt top*, $3.00 *net*. Also an edition on large paper limited to one hundred copies. Macmillan Company, 66, Fifth ave., New-York.

* Goodyear (W. H.). — A renaissance leaning façade at Genoa, la façade inclinée de Sant-Ambrogio à Gênes. — Opuscule in-4°; 22 pp., 80 photog. et 3 pl. levés. Macmillan Company, 66, Fifth ave., New-York, 1902.

Konody (P. G.). — The art of Walter Crane, with 190 illustr., including 24 colored plates and 8 photogravures. — *Imperial, Quarto. Gilt top*, $20. Macmillan Company, 66, Fifth ave., New York.

Lady Dilke — French engravers and draughtsmen in the XIIIth century. Uniform with « French Painters of the XVIIIth Century, » etc. With 10 photogr. and 40 blocks. — *Cloth, Imperial 8vo.*, $10. Macmillan Company, 66, Fifth ave., New-York.

Langton Douglas. — Fra angelico, 6 photog. and 67 half-tone illustrations. — *Imperial 8vo.* $6.00 *net.* Macmillan Company, 66, Fifth ave., New-York.

Lord Ronald Sutherland Gower (F. S. A.). — Sir Joshua Reynolds, with 90 ill. including 2 phot. — *Cloth, Quarto*, $3.00. Macmillan Company, 66, Fifth ave., New-York.

Suède-Norvège.

Granberg (O.). — Om kejsar Rudolf II konstkammare och dess svensha oden och om uppkomsten af drottning Kristinas tafvelgalleri i Rom och dess skingrande. Nya forskninggar. — In-4°, 130 pp., 11 pl. Stockholm, Förf. Kr. 20.

Sirén (O.). — Dessins et tableaux de la Renaissance italienne dans les collections de Suède. — In-8°, 144 pp., 39 pl. Stockholm, Hasse W. Tullberg, 1902.

Sinding (O.). — Mariae Tod und Himmelfahrt. Ein Beitrag zur Kenntnis der Fruhmittelalterlichen Denkmähler. Hrsg. mit Beitrag von « *Benneches Stiftelse* ». — In-8°, 134 pp. et 2 portr. Christiania, Steenske Forlag. M. 3, 50

Danemark.

Danmark Malerkunst. Billeder of biographier samlede of B. A. Been. Kapitlerne indledede of E. Hannover. fasc. 17-20. — In-4°, Copenhague, Nordirlze Forlay. Le fasc. Kr. 50.

Belgique-Hollande.

Der Meister der Van Eyck-Schule, auch genannt der unbekannte Meister von 1480. — Fasc. 1-2. 4 pp. et 10 pl. Haarlem, Kleinmann. Le fasc. 7 fl. 20.

Gérard David, dit maitre Gérard de Bruges (1450?-1525). — Fasc. 5 (en allemand, anglais et français). 6 pp. et 6 pl. en phototypie. Haarlem, Kleinmann, 1903.

* **Van Houcke** (A.). — Grondbeginselen van de geschiedenis der bouwkunst — I. Heidensche bouwkunst. — II. Christene bouwkunst. — 2 vol. in-8°, 180 à 220 pp., nombr. grav. Louvain, Peeters, 1903.

Chronique. SOMMAIRE : CONSERVATION DES MONUMENTS ANCIENS. — ÉCOLE ST-LUC. — HAUTES ÉTUDES D'ART. — VARIA. — NÉCROLOGIE : Frère Marusin.

Conservation des monuments anciens.

NOUS sommes les premiers à nous élever contre les atteintes portées par les restaurateurs trop zélés à la majesté des monuments anciens. Cependant nous constatons qu'aujourd'hui la défiance jadis si justifiée à l'égard des architectes, est moins motivée, vu la prudence éclairée des artistes du bâtiment, devenus à la fois plus archéologues et plus consciencieux.

Mais la défiance du public ne désarme pas ; au contraire, le mouvement hostile aux architectes et artistes est devenu une poussée populaire. On n'a qu'à les invectiver pour se faire applaudir et l'on s'en donne à cœur joie. Cela se voit surtout en France et en Belgique.

Dans ce dernier pays, les restaurateurs ont trouvé des défenseurs dans les membres de la Commission royale des monuments à l'encontre de la société fort bruyante et remuante, dite *Société nationale pour la protection des sites et des monuments en Belgique* (on n'est pas plus laconique). Cette société avait dénoncé au Gouvernement toutes sortes d'actes de vandalisme commis sous l'œil paternel de la *Commission des monuments*. L'église de Walcourt dépouillée de ses boiseries, celle de St-Martin à Courtrai dégarnie de ses marbres, celle d'Alost menacée de perdre le portique de son retable, l'église d'Opchie défigurée, les boiseries d'Hulshout mises à l'encan, etc.

Or, voyez le mécompte. La Commission incriminée a répondu, et établi que les boiseries de Walcourt restent et resteront en place, que celles de Saint-Martin tombent d'elles-mêmes en morceaux et sont sans valeur, que l'église d'Opchie n'existe pas (il y a bien une église d'Aubechies, mais dont la restauration est l'objet présentement des études les plus consciencieuses), etc. (1).

Décidément, il devient temps qu'on ne croie plus sur parole les déclamateurs de l'École des pittoresques, qui se font de la popularité dans les journaux sur le dos des travailleurs. Nous avons eu déjà mainte occasion de remettre à leur place dans ces colonnes mêmes, l'une et l'autre de ces mouches du coche de l'art.

1. *Commission royale des Monuments. — Correspondance avec la Société nationale pour la protection des sites et des monuments de Belgique*, 1903.

* * *

Rappelons que dans la séance annuelle de la *Commission royale des monuments de la Belgique* tenue en octobre 1902, le président de ces assises, M. l'Inspecteur général Ch. Lagasse de Locht, avait répliqué avec une ironie charmante aux récriminations de « l'École des pittoresques » à l'égard de la restauration des monuments anciens, et ce, à propos de la restauration de l'abbaye de Villers, cette belle entreprise d'art consciencieuse inaugurée sous ses auspices et bientôt couronnée.

La restauration de la brasserie, disait-il, en partie réalisée et de façon remarquable par feu Licot, devrait être achevée complètement. Le réfectoire devrait être complètement restauré.

« En restaurant complètement le réfectoire, on aurait un local qui servirait de musée pour les restes découverts dans les décombres de Villers et qui, aujourd'hui, se trouvent relégués dans une dépendance. Heureusement, la clef en est bien gardée. A l'intérieur de l'église abbatiale nous voudrions réédifier le mausolée du Duc Henri et de la Duchesse dont on a retrouvé les tombes. On a tous les éléments de cette restauration dans les documents historiques concernant l'abbaye (1).

« Voilà pour satisfaire les architectes et les savants archéologues.

« Quant aux pittoresques, qu'ils se rassurent ; il n'est pas question de ressusciter l'église de ses ruines. Mais, pour les satisfaire, faut-il la laisser s'anéantir absolument? Ne faut-il pas reconstituer quelques bandeaux dans la voûte, afin d'empêcher que certains contreforts, destinés à subir les poussées de la voûte, manquant de quoi répondre à leur destination primitive, ne produisent juste l'effet contraire et n'achèvent, en poussant au vide, d'abattre ce qui reste encore des murs magnifiques et vénérables de la splendide abbatiale ?

« Je le sais : on objecte la beauté de l'actuelle ruine. Mais ici vraiment on oublie ce que savent tous les vieux amis de Villers : nous avons connu la haute nef de l'église revêtue de sa voûte. Il y a à peine 25 ans que cette voûte s'est effondrée tout entière.

« Si elle était rétablie partiellement dans un but confortatif, les ruines de Villers en seraient-elles moins belles ? Selon moi, elles seraient comme je les ai connues jadis, beaucoup plus grandioses et plus impressionnantes. Elles s'offriraient sous un aspect plus charmant, plus « inimitable » aux amateurs du pittoresque.

« Je vais plus loin, Messieurs. Qui de vous ne s'est arrêté, étreint par l'admiration, devant l'abside fière et simple de l'abbatiale ? Combien le fenestrage en est imposant ! Et pourtant la lumière crue tombant de haut et

1. Outre la gravure figurant dans les *Trophées* de BUTKENS et dans le grand *Théâtre sacré*, il y a, dans un manuscrit de la Bibliothèque de Bourgogne cité par M. Schuermans, une aquarelle représentant le tombeau tel qu'il était au XVIIIe siècle.

directement dans le chœur non voûté embarrasse, interfère, diminue et détruit presque les rayons du soleil pénétrant à travers les baies latérales. Toutes les nuances dues aux jeux de la lumière venant de ces baies grandes et sveltes du chœur ont disparu avec la voûte. Rétablissons cette voûte, ne fût-ce que par-dessus le chevet, et voici que l'œuvre géniale reprend tous ses aspects, ceux qu'a voulus l'artiste et ceux aussi qu'ont entrevus et devinés les rêves féconds de son imagination. Dites : quel « pittoresque » y trouvera sérieusement à redire ?

« Ainsi, il n'y a point de contradiction réelle entre la recherche de cette forme et une restauration rationnelle. Tout est affaire de tact et de mesure. Il ne saurait y avoir en l'espèce, de principe absolu. Il convient, dans chaque cas, de se livrer à une étude complète et d'arriver à des résultats contre lesquels viennent s'émousser les traits divers de la critique totale. L'artiste restaurateur peut, s'il est de force, rendre de grands services non seulement à l'art, mais à l'archéologie et aux « pittoresques ». J'attends de pied ferme la contradiction.

« Autre observation : rien n'est plus délicat qu'une restauration. Quelques critiques se sont imaginé que les restaurations réclamées par les artistes avaient surtout pour but un gain d'argent. Ces critiques me permettront de le leur dire : ils n'ont pas l'âme artiste ; sans quoi ils n'invoqueraient pas un argument à la fois si pitoyable et si faux. »

Ici M. Lagasse fait bonne justice de cet argument de mauvais ton, qui consiste à représenter les architectes restaurateurs comme des gens cupides, intéressés, poussant à la dépense au profit de leur bourse. Nous avons essuyé ces aménités dans une polémique antérieure. Nous avons dédaigné d'y répondre. M. Lagasse continue :

« Dernière observation : on a beaucoup critiqué l'emploi, à Villers, d'une pierre neuve jaunâtre pour l'encadrement de certains baies de fenêtres ; on a dit, même à la Chambre des Représentants, que l'emploi de ces matériaux était d'un effet désastreux.

« J'ai voulu en avoir le cœur net ; voici l'expérience que j'ai ordonnée.

« On a pris, çà et là, dans des encadrements ruinés, des morceaux de pierre jaune ancienne (1). J'ai fait dresser sur le sol, deux encadrements de baies, l'un composé avec ces pierres jaunes anciennes, l'autre avec des pierres jaunes nouvelles. On a demandé à ceux qui n'étaient point au courant de l'expérience de quel côté étaient les anciens matériaux et de quel côté étaient les nouveaux.

« Personne n'a pu faire la distinction.

« On a fait un autre essai. L'entourage d'un fenestrage a été composé d'un mélange de pierres anciennes et nouvelles. Encore un coup, on n'a pu distinguer les unes des autres.

« D'où provient donc l'effet soi-disant désastreux invoqué jusqu'au sein du Parlement ? L'œil, habitué trop vite, hélas ! au ton grisâtre d'une ruine désolée, s'est effarouché, avant toute réflexion, à la vue d'une couleur jaune réapparaissant et se détachant sur l'aspect terne et misérable des baies dépouillées de leur encadrement. Est-ce qu'un aspect terne et misérable saurait jamais appartenir à quelque forme pittoresque ? Encore un coup, dans ce cas particulier, les artistes, les savants et les « pittoresques » sérieux ne sauraient être en désaccord ».

1. Sur la provenance de ces pierres jaunes, voir *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*, t. XVII, 1878, p. 275.

***

Mgr Fallières, évêque de Saint Brieuc, vient de créer dans son diocèse une Commission qui devrait exister partout en France. Aucune construction, aucune restauration, nulle démolition, pas la moindre aliénation de mobilier religieux ne pourront avoir lieu sans l'avis de cette Commission, composée d'archéologues et de lettrés bretons.

***

Tournus. — Le curé de l'abbatiale de Saint-Philibert de Tournus met en souscription une monographie détaillée et abondamment illustrée de ce curieux monument de l'architecture romane qui est comme la préface de l'école clunisienne.

***

Châlons.— On vient de terminer la restauration intérieure de la sacristie et du cloître de la cathédrale de *Chalons-sur-Saône.*

***

Calvados. — Le beau clocher XIIIe siècle de *Lagrune*, deux fois endommagé par la foudre, va être restauré. On attendait cette restauration depuis cinq ou six ans. Les choses ont duré ainsi par suite de désaccords entre les archéologues et l'architecte des monuments historiques au sujet des clochetons qui doivent accompagner la base de la flèche. Le différend menaçant de s'éterniser, le Comité a déclaré que cette reconstitution n'était pas indispensable pour le moment, on rachètera par de simples amortissements la place des anciens clochetons (1).

***

M. Jacques Siegfried a offert à l'Institut le beau château de Langeais, sous unique réserve d'en garder l'usufruit.

Construit au Xe siècle par Foulques Nerra, cet important édifice fut saccagé sous la Révolution et reconstruit sous la Restauration. M. Jacques Siegfried, son dernier possesseur, l'a restauré entièrement : il l'a restitué dans son aspect primitif et grâce à une admirable sélection du mobilier, l'a transformé en un véritable musée de l'époque Louis XI.

Une commission, composée de représentants des cinq Académies, a visité, il y a quelques jours, ce magnifique domaine.

Ecole Saint-Luc.

A distribution des prix aux élèves de l'École Saint-Luc de Liége a eu lieu en décembre dernier.

L'École vient de perdre un de ses fondateurs en la personne de M. Pascal Lohest, président du Comité-directeur. L'année scolaire

1. *Art sacré.*

a été brillante, l'école est fréquentée par plus de 400 élèves. Monsieur le Ministre du Travail a visité naguère l'établissement et témoigné sa satisfaction. Les séminaristes sont autorisés à suivre certaines leçons orales. Plusieurs prix ont été obtenus par des élèves dans des concours ouverts pour les constructions d'églises. Plusieurs ateliers d'art ont été ouverts par d'autres : ateliers d'orfévrerie, de sculpture, de peinture décorative, et bureau d'architecture.

Le R. P. Guilette a fait un remarquable discours sur l'état d'âme de l'artiste chrétien. On peut entendre par l'art, a-t-il dit, le savoir faire; dans ce sens il n'y a pas plus d'art chrétien que de science chrétienne. Mais l'art peut se prendre aussi pour l'inspiration, et consiste dans l'interprétation qui en fait l'expression des idées, de l'idéal; à ce point de vue, il y a art et art, art chrétien et art païen ; et si l'école St-Luc met ses moyens techniques au service du sentiment chrétien, l'état d'âme intellectuel de nos apprentis comporte leur adhésion aux principes de la théologie chrétienne sur la conception des Beaux-Arts.

Tel est le sujet développé par l'éloquent conférencier, qui a fini en proposant comme modèle de l'artiste chrétien l'incomparable artiste de son ordre, Fra Angelico.

Hautes études d'art.

L'UNE des dernières conférences de l'Institut des hautes études d'art de Bruxelles a eu pour sujet la vitrerie, et pour auteur le député Verhaegen, ingénieur, artiste et homme d'œuvres, le chef du mouvement populaire antisocialiste belge, auquel S.S. Pie X adressait naguère une lettre qui a eu un grand retentissement.

M. Verhaegen est, en cette matière délicate, un spécialiste d'une rare compétence. Élève et collaborateur de Bethune, il s'adonna pendant plusieurs années à la pratique de l'art du vitrail, avec une science, un tact et une pureté de goût que tous se plaisent à reconnaître.

M. Verhaegen a parcouru les étapes de la fabrication du vitrail depuis les origines ; puis il a esquissé dans ses grandes lignes l'évolution archéologique de cet art dont les premières manifestations remontent au XIIe siècle. Avec une admiration profonde pour les « vitrailleurs » du passé, il a montré sur quelles bases solides reposait leur éminente supériorité : la science des harmonies, la connaissance consommée des rayonnements et des juxtapositions ; notion exacte de la mission du vitrail comme auxiliaire de l'architecture, destiné à mettre en valeur l'ensemble du monument.

Cet art est tombé dans une profonde décadence ; depuis quelques années un réveil se manifeste, grâce, en Belgique, à l'énergie impulsive du baron Bethune et de ses continuateurs, MM. Verhaegen, Joseph Casier, etc. Il importe que ce mouvement soit appuyé par tous ceux qui, comme donateurs, marguilliers ou à tout autre titre, ont à commander des vitraux.

Une seconde conférence sur le même sujet sera donnée prochainement par un peintre verrier bien connu de nos lecteurs, M. Jos. Casier.

Voici du reste la série des conférences données :

Le 23 janvier, M. Gustave Benedite, conservateur aux Musées du Louvre : L'art dans la vie privée chez les anciens Égyptiens (projections lumineuses). — Le 30 janvier, M. Alph. Rœrsch, professeur à l'Université de Gand : Les Humanistes belges à l'époque de la Renaissance. — Le 6 février, M. Edmond De Bruyn : L'Art folklorique (projections lumineuses). — Le 13 février, M. Paul Vitry, conservateur aux Musées du Louvre : Les Primitifs français (projections lumineuses). — Le 20 février, M. Joseph Casier : L'Art du vitrail (projections lumineuses). — Le 27 février, M. Maurice Emmanuel, critique d'art à Paris : Lulli, musicien du Roy (audition musicale). — Le 5 mars, M. Alexandre Halot, consul général du Japon : L'Art japonais (projections lumineuses). — Le 12 mars, M. Vincent d'Indy : L'Ancien Opéra français (audition musicale). — Le 19 mars, M. Ernest Verlant, directeur des Beaux-Arts : Sienne (projections lumineuses). — Le 26 mars, M. Charles Michel, professeur à l'Université de Liége : La Sculpture funéraire à Athènes (projections lumineuses).

Varia.

L'INCENDIE de la bibliothèque de l'Université de Turin en janvier dernier, a été désastreux. Parmi les œuvres détruites (100.000 sur 300.000), se trouvent des chefs-d'œuvre artistiques, des codex et des manuscrits précieux d'un intérêt universel.

Voici l'énumération des principaux : tous les documents relatifs à la maison de Savoie ; les très rares manuscrits de l'abbaye de Bobbio ; quatre cents manuscrits grecs, douze cents latins ; deux splendides volumes de l'*Historia Naturalis* de Pline, du XVe siècle, avec des miniatures de Mantegna ; beaucoup de manuscrits anciens ; une précieuse mappemonde en acier gravé, exécutée par Basso en 1570 ; les palimpsestes de Cicéron et de Cassiodore ; le

code théodosien des IVe et Ve siècles ; les cartes géographiques du Juvara, etc., etc.

M. le Ch. P. Durrieu a fait sur ces pertes déplorables une étude très documentée parue dans le *Courrier de l'Art*, nous y reviendrons.

***

La Commission du Vieux Paris se préoccupe d'établir le programme du prochain concours de photographie organisé par la Ville, afin de constituer, pour le musée Carnavalet, une collection des sites et des monuments parisiens les plus remarquables.

Les amateurs sont invités à présenter, l'année prochaine, des clichés de la Bièvre, du vieux Montmartre et des jardins dans Paris appartenant à des particuliers.

***

On sait l'importance de l'ancienne abbatiale d'Essen. Non seulement elle est d'une haute signification pour l'histoire de l'architecture du moyen âge, mais en outre elle possède un trésor qui, en pays de langue allemande, où les églises sont si riches en objets précieux, est à peine surpassé par le trésor d'Aix-la-Chapelle.

La fabrique de l'abbatiale a pris une initiative qui mérite toute louange. Elle a voulu faire connaître par une belle publication les objets d'art que l'église renferme. L'exécution du projet ne pouvait être mieux confiée qu'à M. G. HUMANN, qui a habité Essen durant de longues années, et dont les savantes études sur l'architecture de l'abbatiale sont hautement appréciées (1).

***

Le musée de Naples va prochainement exposer une série très importante et peu connue de tapisseries anciennes, exécutées en Flandre au XVIe siècle, d'après des dessins de van Orley, l'auteur des célèbres *Chasses de Maximilien*. Le musée de Naples possède les tapisseries dont il s'agit depuis une quarantaine d'années, mais, par suite d'un procès, elles n'avaient jusqu'ici pu être exposées. Elles furent offertes, paraît-il, à Charles-Quint, en 1531, par les États-Généraux des Pays-Bas, qui y avaient fait représenter, pour plaire à l'empereur, la plus grande de ses victoires : la bataille de Pavie. Après avoir décoré le palais de Bruxelles sous Philippe II, elles appartinrent à don Carlos, qui les légua à son ancien précepteur, don Honoré Juan, évêque de Osma. On ignore ce qu'elles devinrent depuis lors jusqu'en 1862, où le dernier descendant de la famille d'Avanlos les légua au musée de Naples. Elles sont au nombre de sept et mesurent chacune 8 mètres de longueur sur 3m80 de hauteur ; elles sont tissées de laine, de soie, d'or et d'argent. Quatre d'entre elles ont perdu leur bordure. A cela près, elles sont intactes. Ces tapisseries, qui représentent les principaux épisodes de la bataille de Pavie, sont, dit-on, plus remarquables encore par la composition et le mouvement que les *Chasses de Maximilien*. Il est visible que le paysage, très soigneusement traité, a été étudié sur place par l'artiste. Quant au nom de celui-ci, aucun doute n'est possible : M. Wauters a démontré que la *Bataille de Pavie* est l'œuvre de van Orley ; on peut d'ailleurs en voir au Louvre les dessins originaux (1).

1. L'ouvrage doit paraître incessamment sous le titre *Die Kunstwerke des Münsterkirche zu Essen* (gr. in-8°, XII-440 p. : Album de 72 pl. Gr. in-fol. Prix: 80 marcs, tiré à 200 exemplaires). Les planches phototypiques reproduisent des objets d'art de toutes les périodes comprises entre le VIIIe et le XVIIIe siècle. Les objets datant de l'époque des Othons, qui font surtout la réputation du trésor d'Essen, y sont richement représentés. Nous espérons rendre compte de cette belle publication, mais nous voulons dès maintenant signaler l'initiative que la fabrique de la collégiale d'Essen vient de prendre.

1. *Courrier de l'Art.*

Nécrologie.

Frère Marusin.

NOUS apprenons avec regret la mort du cher frère Marusin, directeur de l'École professionnelle St-Luc de Liége, pieusement décédé à Liége le 19 janvier 1904, dans la 60me année de son âge et la 43me de vie religieuse.

L'enseignement de l'art chrétien fait en sa personne une perte sensible.

Cette école, qu'il dirigeait depuis vingt ans, a pris, sous son habile direction, un développement considérable et s'est acquis une juste réputation.

Toute sa vie fut vouée aux rudes labeurs de l'enseignement et toutes les forces de son âme aux intérêts de l'art, au bien de la religion, de la classe ouvrière et de la jeunesse liégeoise.

Imprimé par Desclée, De Brouwer et Cie, Lille-Paris-Bruges.